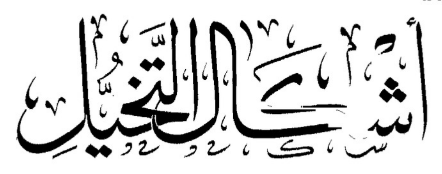
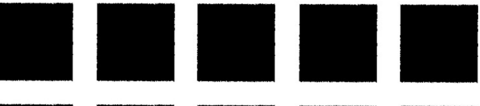
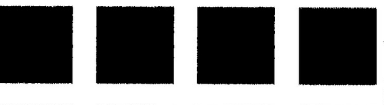
أدبيات

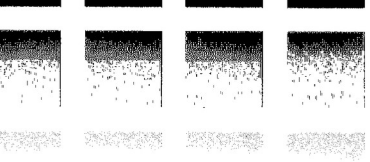


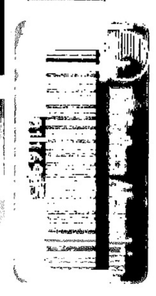
من فتات الأدب والنقد

الدكتور صلاح فضل











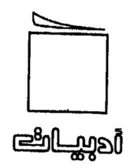
الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

أدبيات

أشكال التخيل

من فتات الأدب والنقد

إشراف الدكتور محمود علي مكي
أستاذ الأدب الأندلسي – كلية الآداب بجامعة القاهره
و عضو مجمع اللغة العربية





أشكال التخيل

من فتات الأدب والنقد

الدكتور صلاح فضل



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

يطلب من : **شركة أبو الهول للنشر**

٢ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٢٩٣٥٦٠٨ ، ٢٩٢٤٦١٦

١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقاً) - الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٢٩

الطبعة الأولى ١٩٩٦

رقم الإيداع ٣٩٢٧ / ١٩٩٦

الترقيم الدولي ISBN ٩٧٧-١٦-٠٢٠١-٢

طبع في دار نوبار للطباعة -- القاهرة

المحتويات

الصفحة

تقديم

كلُّ فِلذةٍ من الأدب تكتسب أدبيتها بقدر ما تحتلُّ من رُقعة الخيال ، فأشكال الأدب - في حقيقة الأمر - إنما هي قطعٌ في خيمة التخيل ، قد تطول أو تقصر ، ترتفع أو تنخفض ، تتجلى في ألوانٍ بهيجة أو باهتة ، لكنها - كَي تصبح أدبًا - لا بد لها من تغطية سطح الواقع وهي تصنع طرفًا من سمائِه ، ولن نستطيع تأملها ونحن نُحدِّق في الأرض ونلتصقُ بترابها ، بل علينا أن نتدربَ على هذا المنطلَق الأوليِّ في فَهم الأدب وقراءته باعتباره أعمالاً متخيلة ، قد تصمَّم للمحاكاة أو تخضع لشروط الانعكاس ، وقد تَنْعَتِق في جاذبية الأرض وتقيم ظلها في طَيّات السحاب أو بين طبقات الفضاء الزَّرقاء ، لكنَّها في جميع الحالات تختلف نوعيًا عن تضاريس الأرض بجبالها وسهولها وأنهارها ، فهي مقصوصة من قماش اللغة ومكوَّنة من طُنُبِها وفَواصِلها مِمّا يجعل فحصَها وقياسَ خطوطها ودرجة كثافتها رهنًا بإدراك هذا الاختلاف النوعي عن الوقائع والعواطف والأفكار التي تتضمَّن نظائرها .

من هنا فإننا نسلب من الأدب جوهرَه ونفرِّغُه من دَلالته عندما ننسى أنّنا بحيال أشكالٍ للتخيل فيه تتجسَّد في اللغة وتختلف عن بقية أنواع التخيُّل الإبداعي في أنماط الحياة وألوان الحلول المبتكرة لمشكلاتها أو المعالَجة العلميّة لمشروعاتها . وإن كانت الدراسة الأنثروبولوجية لجذر التخيل تربط - في الأساس - بين هذه التجليات وتكشف عن التواصل العميق بين قنواتها ، لكن حَسْبنا في الفصول التالية أن نركز على ضرورة تنمية الكفاءة الأدبية في تلقينا

للأعمال الإبداعية ، وأن نتبيّن محورَ هذه الكفاءة ماثلاً في طبيعتها التّخييليّة حتى نُعفِيَها ونُعْفيَ أنفسَنا من انكسار النظر وانحسار الرؤية .

ولأن التخيل هو أجمل مظهر في إنسانيتنا ، فإن تحريره وتنشيطه لا يزال من أهم وظائف الفُنون القولية والبصرية ، خاصةً بعد أن صارت الحرية بؤرةَ منظومةِ القيم التي تحكم مسيرة الإنسان الحضارية وتحدد استراتيجية في الوجود . فبقدر ما يَنْعَتِق منْ ضرورات المادة ويتخفّف مما تَمدد في وجوده وأثقل وَعْيه وكسَر بصرَه وكان في بناياته نوعًا من الخيال المتجّمد ، ينطلق مرةً أخرى إلى فضاء الحرية الإبداعية ليصبح أشدَّ قدرة على إعادة تشكيل حياته وصياغة فضاءاتها .

وعندما يرتكز النقد الأدبيُّ على قياس هذه الوظيفة ، فإنه لا يؤدي واجبَ الأدب فحسب ، بل يجعله أيضًا في خدمة الحياة في أرقى صورها ، ومن هنا فإن أشكال التخيُّل التي تقاربها هذه الفصول النقدية تصنع عجينتها من فُتات الأدب والحياة معًا ؛ إذ أن خبرة التشكيل الأدبي والجمالي هو أساسُ القدرة التخييلية المتنامية في الإبداع الأدبي وهي التي تذيب مادة الحياة وتعيد تقطيرها وتحويلها إلى أشعة الضوء اللعوب في الفن .

وهكذا ينصت النقد بإيقاع الإبداع في تجلياته السردية والشعرية ، يتناسى مؤقّتًا تحديداته المنهجية المسبّقة دون أن يكون بوسعه – طبعًا – التخلي عنها حتى يتلبّسَ بحالة التحرر ذاتها ويصبحَ أشدَّ كفاءةً في ضَرب خِيام التخيُّل والقبض بيده على حُزمة من ضَوئها ، طَالما امتدَّ به الأفُق ووسِعَته السماوات ، عندئذٍ سيتراءى له فضاءُ الإبْداع شَفيفًا خالصًا من حدود المواطن الأرضية ، وإن كانت تحدد على البعد تياراته وتتوازى مع حركته ، لكن يظل بوسعنا – على أية حال – عبر تأمُّل الإبداع أن نَنعم بحرّية التخيُّل حتى نكتسب كلَّ يومٍ شِبرًا جديدًا من هامش حرية الحياة .

الدكتور صلاح فضل

القاهرة مارس ١٩٩٦ .

حريّة التخيُّل في رسالة الغفران

إذا كانت تجربة الحرية بتجلياتها العديدة تستقطب اهتمام المفكّرين والمبدعين في العالم العربي اليوم ، بقدر ما تتعرض للخنق - فإن التقاط التجارب الخصبة في واقعنا التاريخي وتنميتَها وكشف دلالتها ، كفيلٌ بأن يؤنس حركتها ويُثري منظورها . وهناك قطاع عريض من الفكر والممارسة استأثر باهتمام النُّخبة والعامة معًا في حياتنا الثقافية ، هو الفكر الشعري ، وهو بطبيعته جريء ومُراوِغ وسريع التأثير ، يقتحم المناطق الحسّاسة في الوعي الجماعي ويعبث بمكنونها ؛ مولِّدًا لذةً حلوة وحسًا جماليًا راقيًا من هذا العبث الشجاع ، فيطعن منظومة القيم القارَّة ويكيف صلابتها ؛ معتصِمًا بحرية التخيُّل ومجازيَّة التعبير .

وربما كان المعرِّي آخرُ العابثين العظماء في تراث الشعرية الكلاسيكي قد حاول تقديم نقلة نوعية في التخييل العربي ، غير أن تيّار التدهور الحضاري الكاسح لم يسمح لتجربته بالتوالد ، فظلت على فرادتها وبصحبة محاولة أندلسية معاصرة لها لابن شهيد يتيمةً مهملةً في الذاكرة العربية ، حتى ابتعثها الإحيائيون في العصر الحديث ، فنشرت رسالة الغفران ، وظفرت ببعض ما تستحق من حفاوة واهتمام. غير أن المحور الرئيسي فيها - وهو حق التأويل والتخييل - لم يبرز في القراءات النقدية المعاصرة بالصفاء اللازم والتبلور الضروريّ ، فطرحت عليها أسئلة لم توضع من أجلها ، وحاول النقاد أن يروا فيها إرهاصًا بالرواية ، مهمِلين

طبيعتَها كرسالة ، وشُغلوا بقضايا اللغة والشعر وتركوا البِنْية الكلية الدالّة لنص بالغ الذكاء ، يعتمد على المفارقة ، ويستثير الوهم الخلاق ، ويصل بحرية التخيل إلى ذروة لم تشهدها تلك العصور .

ولكي نمسك بهذه الدلالة الكلية على وجه التحديد - لا بدَّ لنا أن نشير إلى سياق رسالة المعرّي ، فَنَنْبِّه إلى المُرسَل إليه وهو علي بن منصور المسمَّى بابن القارِح ، وهو أديب متشاعر وشيخ متحامل ، كتب رسالة لأبي العلاء يُثير شجونه بقضية ساخنة وشائكة ، حيث إنه كما يذكر : « مُغتاظ من الزّنادقة والملحدين ، الذين يتلاعبون بالدين ، ويرومون إدخال الشُّبَه والشكوك على المسلمين ، ويستعذبون القَدْحَ في نبوة النبيّين ، ويتظرّفون ويَبْتَدِئون إعجابًا بذلك المذهب [الذي يعبر عنه أبو نواس قائلاً] :

تيه مُغَنٍّ وظَرف زِنديق . »

والمشكلة لدى هذا الشيخ الطاعن في السن والأدب ، الذي يصرح في رسالته ذاتها بأنه كان في شبابه ممّن يضمر قدرًا من الشك والتحرر - أنه يأخذ في استقصاء من يرميهم بالزندقة من العلماء والمفكرين ، فلا يكاد يسلم منه أحدٌ من كبار المبدعين حتى عصره . يروي في ذلك النوادر والحكايات دون تمحيص أو تثبت ، ويسوق التُّهَم التي يلقيها العامة ويستغلها الساسة ويخدع بها رجال الدين ؛ أي يتبناها أهل السلطة لقطع الرّقاب . ويكفي أن نعرف أنّ قائمته تضم من الشعراء بشار بن برد وأبا نواس وابن الرومي وأبا تمام والمتنبي . ويبدو أنه بتوجيه رسالته إلى المعرّي يوشك أن يشير إليه هو الآخر بأصابع الاتهام ؛ أي أنه لم يَسْلَمْ منه أحد من كبار شعراء العربية في عصرها الذهبيِّ الأول ، ناهك

ببعض كبار « الشخصيات القلقة » - على حد تعبير الدكتور عبد الرحمن بدوي - من متصوفة وفلاسفة مثل الحلاّج والراوندي وغيرهم . فهو يحشد في رسالته التي لا تبلغ خمسين صفحةً من النص المحقق أسماءَ عددٍ ضخم ، يتشفّى في مصيرهم الدامي ونهايتهم الفاجعة ، ثم يواجه المعرّي بذلك كله ، مدّعيًا بأدبٍ زائف أنه يريد أن يعرف رأيه ويتلقى رده حتى يذيعه في الناس . ومعنى هذا أننا حيال لون من « التحرُّش » العقائدي والأيديولوجي ، الذي يمسُّ صميم الفكر الشعري وحقه في الوجود . فيقبل المعرّي هذا التحدي ، ويضع رسالة الغفران ردًّا عليه .

تلقّي التخيُّل :

يصف المعرّي الرسالة السابقة بأنها « تأمر بتقبُّل الشرع ، وتَعيب من تَرَكَ أصلاً إلى فَرْع » ؛ فيحمدها ويُثني عليها ، لكنه يتلقاها بلون غريب من التخييل ، هو الذي يمثل استراتيجيته الجدلية ، وموقعه الشعري ؛ فهو لا يناقش الأفكار بالبرهان ، بل يجسّدها ويلاطفها ويعيش فيها ، بعد أن ينفذ إليها من مدخل عبقريٍّ لا يُجادِل أحدٌ في جديته وحيويته . فيدعو له أن « يجعل كل حرف منها شبح نور ، يستغفر لمن أنشأها إلى يوم الدين [وما أشدَّ حاجته إلى الاستغفار بعد تكفير كل هؤلاء المسلمين] . ولعله - سبحانه - قد نصب لسطورها المنجية من اللهب ، معاريجَ من الفضة أو الذهب ، تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء . »

فحروف الرسالة أشباح نورية ، وسطورها درجات معراجية ، وأشجار كلماتها الطيبة تُزهِر في آفاق الجنة . هذا هو منطلق عملية التخييل عند المعري ،

وهو إذًا يسلِّم لصاحبه بموقفه المتشدد ، ثم يلقاه بخيال الشاعر المبدع حيث يجعله أمثولة بالغة الطرافة والجمال ، فيحيله هو نفسه إلى بطل لرحلة خيالية في الدار الآخرة ، التي تقابل ما يسميه بالدار الساخرة ، مثلما تقابل رسالة الغفران رسالة ابن القارح المفعمة بالمفارقات . أي أن المعرِّي يُعرض عن ذكر الواقع الحسِّيّ المباشر ، والأسماء التاريخية التي أوردها مُنازِلُه في عذاباتها الفكرية ، ويؤثر أن يتأمل ذلك في الجانب الآخر من الأبدية ، حيث يمكن أن يرى في مرآة وجدانه هذه الدنيا وكيف تنعكس على صفحة الآخرة ؛ فيقدم رؤيته بدلاً من أن يعرض رأيًا . إنه يجرُّ صاحبه المتشدد اللَّدود إلى منطقة مبهمة عذبة ، تتفجر فيها الشعرية ، وتنطلق إليها الرُّوح الظامئة للخلود لتصيبَ من لذائذ الفن ومُتَع الحس والعقل والشعور ما يعكس موازينه ، ويرد عدوانه على الشعر والحياة معًا . يفعل المعرِّي ذلك محتميًا دائمًا في ظل النصِّ القرآنيِّ البليغ ، بعبارة مقتصدة واستشهاد مُصيب ، وتأويلٍ ناجع . وهذه هي نقطة القوة في تصوراته وأخيلته ؛ تجانُسُها التامُّ مع المخيِّلة العربية الإسلامية ، واتساقُها الصحيح المدهش مع مُعْطياتها القريبة ؛ إذ لو كان هناك عالم يمكن أن يوصف في العصر الوسيط بأنه شعريٌّ حقًا ؛ يَنتصبُ ملاذًا للحرية وعزاءً للحرمان وإشباعًا للأشواق - لكان عالم الجنة . ومن ثَمَّ فإن تصويره وتجسيده وتأكيد مصداقيته هو أكبر انتصار للشعرية ؛ وإنصافٍ لأهلها من أدعياء الأدب .

ومن الطريف أن أول ما يُهْدَى له من كائنات هذا العالم البديع مجموعةٌ من « الولدان المخلَّدين » ، الذين يقولون : « نحن صلة من الله لعلي بن منصور ، نُخَبَّأ له إلى نَفْخ الصور . » ولكي نفهم دلالة هذه الإشارة علينا أن نمضيَ قُدُمًا في قراءة رسالة الغفران ، حتى يلتقي ابن القارح في جهنَّمَ بإبليسَ فيسأله بخبث : « هل

يفعل أهل الجنة بالوِلدان المخلَّدين فعلَ أهل القريّات (أي اللوطِيِّين) . » فيلعنه ابن القارح ويمضي قائلاً : « أما سمعتَ قوله تعالى ﴿ ولهم فيها أزواجٌ مُطهَّرةٌ وهُم فيها خالِدون . ﴾ » وعندئذٍ يتراءى لنا عبر الحوار المتخيَّل تعدُّدُ الأصوات في فهم الوقائع واحتمالات التأويل والتفسير ، بحيث لا يذهب الاحتمال المرفوض سُدًى ، بل يُلقي بظله على الموقف الحرج الدقيق ، وتفعل الإشارة فعلها في فَضْح التزمُّت الذي يُخفي وراءه نقيضه من عادات هؤلاء المتزمتين التي يعرفها المعرِّي ويلمِّح إليها .

والأمر البادِهُ في جنة المعرِّي هذه أنه لا يَلْقى فيها سوى الشعراء وعلماء اللغة ورُواتِهم ، فقد أقامها لتكون ردًّا تخييليًا على ابن القارح وإدانتهِ للشعراء المسلمين ، ولكنه لا يكتفي بأن يُعَمِّرَها بِمَن أثرى الأدب والفن بعد الإسلام ، بل يُدخل فيها معظم الجاهليين أيضًا ، يلتمس لهم المعذرة والعفو وينتهي بهم إلى الغفران ، مُصطَحِبًا حُجَّتَهُ البرهانية ودليلَهُ الشعري في الآن ذاته . فأول من يلقاه في الجنة شاعرٌ جاهليٌ مخضرم ، أدرك الإسلام ولم يدخل فيه – وهو الأعشى – الذي يُرْوَى عنه قصة شائقة عن استنجاده بالرسول ﷺ وطلب شفاعته ، ومثوله أمام عليٍّ بن أبي طالب ليتوسط له ، وإنشاده للأبيات التي يختمها بقوله :

نبيٌّ يرى ما لا تَرَوْنَ وذِكْرُه   أغارَ لَعَمْري في البلاد وأنجدا

فيذهب عليٌّ إلى النبيِّ فيقول : يا رسول الله ؛ هذا أعشى قيس قد روى مدحه فيك ، وشهد أنك نبيٌّ مرسَل . فقال : هلا جاءني في الدار السابقة . فيقول عليٌّ : قد جاء ، ولكن صدَّته قريش وحبُّه للخمر . فيشفع له ؛ فيدخل الجنة بشرط أن لا يشرب فيها خمرًا « وكذلك من لم يتب من الخمر في الدار

الساخرة ، لم يُسْقَها في الآخرة . » وإذا كان هذا تأويلَ المعرّي لقصة الأعشى ، وتخريجَهُ لتوبته وغفرانه – فإن الأبياتَ التي يرويها له لا تشهد صراحةً بإسلامه . لكن صاحب الدين – في تقدير أبي العلاء – أكثر تسامحًا وأرحمَ بالشعراء الذين يكنون الإيمان بالغيب من هؤلاء الذين يتصورون أن بِيَدِهم مفاتيحَ الغفران ، يحرمون منها مَنْ لا يرضون عنه أو يحقدون عليه وهو يعيش مسلمًا بين المسلمين .

على أن مشهد لقاء الأعشى له دلالةٌ أخرى لافتة ، ستتكرر فيما بعد ، فهو يَلْقى ابنَ القارح في الجنة وقد استحال شابًا يرفل في النعيم ، وتحول عشاه وضَعْف بصره إلى حَوَرٍ معروف ، وانحناء ظهره إلى قَوامٍ موصوف . وقد ظن الدكتور لويس عوض في الستينيات أن اكتساب الشباب في الجنة وتحوُّلَ الشكل أمرٌ ابتدعته مخيلة المعرّي ، مما لا نظيرَ له في التراث الإسلامي . واستنتج من ذلك احتمالَ أن يكون قد استقاه مما تزوده من لغة وثقافة في بعض الأديرة التي مر بها خلال أسفاره ، وقرأ فيها شيئًا من اليونانية أو السريانية . لكن من يتتبع التراث القديم خاصة كُتبَ الرقائق وأدبَ الدار الآخرة ؛ يألف هذه التحولات الطريفة مما كان يُسَمَّى « سوق الصور » ، ولا يجد فيها ما يخرج عن طبيعة التمثيل الشائع لهذا العالم الباهر .

وإذا كان الأعشى يُشْتَبَهُ في اعتناقه الإسلامَ مما يعد مبررًا لإدخاله الجنة – فإن المعرّي يمضي في خطته الغفرانية ليُدخل معظم شعراء الجاهلية . فهو يجعل ابن القارح يعثر في رياض الجنة على قصرين منيفين ، كتب على أحدهما أنه لزُهَير بن أبي سُلمى ، وعلى الآخر أنه لعَبيد بن الأبْرَص . وعندما يسأل زُهَيرًا عن سبب العفو عنه يحكي له قصة حلم رآه في المنام وأبيات دعا فيها إلى مكارم الأخلاق

تحولت إلى قصر في الجنة . وكذلك عَبيد بن الأبرص الذي يقول :

مَنْ يسأل النّاسَ يحرِموهُ وسائِلُ اللهِ لا يَخيب

فيخفُّ عنه العذابُ بمقدار ما يشيع هذا البيت في الناس ، ويدخل الجنة ببركته . ومعنى هذا أن وظيفة الشعر في تأديب النفوس وتهذيب الطِّباع وتأصيل قِيم الخير والجمال - هي التي ترتفع بقدر الشعراء وتَرْقَى بهم لمجد الدنيا ؛ بقدر ما تهيِّئ لهم من مغفرة ورِضْوان . هذه هي الدلالة الكبرى للرسالة التي يقدم فيها المعرِّي رؤيةَ للكون ، يقوم فيها الفنُّ والشعر على وجه الخصوص بدورٍ قائد في ترسيخ الحكمة والحب ، فلا يستحق سوى المَثوبة والغفران .

الوَحَدات السَّردية :

مع أن البِنْية العُليا لرسالة الغفران لا تنتمي إلى مجال القص والسرد ، لأن النموذج القصصيَّ - كما نعرفه الآن - يعتمد على خَلْق عالَمٍ مبتكر ، يحفل بشخوص لا وجودَ لهم في الخارج ، وإن كانوا يمثلون بطريقةٍ ما هذا العالم الخارجي ، على أن يتم التعبير عن ذلك بلغة شفافة ، لا تبلغ من الكثافة وشدة الخصوبة ما يجعلها تعوق اتضاح الرؤية . هذا النموذج لا يتحقق في الغفران ، إذ تمتلئ بعدد ضخم يربو على خمسمائة من الأشخاص التاريخيين ، وتحفل بمادة لغوية وشعرية بالغة التركيز والكثافة . إذ يخيل إليك عندما تمضي في قراءة المعرِّي أنه يجسد هذا الجنون باللغة التى كانت مسيطرة على الثقافة العربية حتى عصره ؛ فهيستريا الكلمات ، والوَلَعُ بتتبُّعِها وتوثيقها وتخريج احتمالاتها ، ومطاردة الشعراء والرُّواة للتحقُّق من أخبار أبياتهم وانتحالاتها ، والمشكلات النحوية والدلالية التي تثيرها - كل ذلك يمثل محور الكون الذي يدور فيه المعرِّي وقطب

اهتماماته ، بحيث لم تعد اللغة وسيلة لممارسة حياة طبيعية منتجة ، تَرْقى في إبداعها إلى تحقيق درجة عُليا من الشعرية دون أن تُلغيَ مظاهر الوجود الأخرى ، بل تصبح الحياة والمعرفة من أدوات اللغة و وسائلها . هذا الكون المجنون بعشق اللغة وتقديسِها والتوفُّرِ على خدمتها - لا يمكن أن يبني عالمًا روائيًا طبيعيًا يعمره البشر بطبقاتهم وهمومهم ومشكلات حياتهم ، ومن ثَمَّ فإن الغفران تنتمي إلى بِنْية أدبية خاصة هي « بِنْية الرسالة » كما كانت معروفة ومتداولة في التراث العربي ، بوحداتها المنظمة من افتتاحٍ يتوجه به الكاتب إلى مُرسَل إليه ، وخطواتٍ يتبعها في ترتيب المادة المضمَّنة في رسالته ، بُغْيةَ عرض مشكلة أو إقامة البرهان على قضية جدلية ، أو لمجرد إظهار البراعة في استعراض المعلومات وألوان المعرفة .

وفي ضوء هذه البنية العليا نستطيع أن نعثر على ما يعزز الدلالة الكلية الشاملة لهذا النص الأدبي . فالمعرّي يَلفت نظر صاحبه ابن القارح إلى ضرورة العناية بمسائل العلم باللغة والأدب ، ومحاولة التعمق في فهم الشعر وتوثيقه وحِفْظ غريبه وتفسير إشاراته الثقافية ، بدلاً من أن يزعم لنفسه التأدُّب ويقتصر من ذلك على تتبع نقائص الشعراء والطعن عليهم - أي أنه يريد أن يصرفه إلى ما ينبغي أن يأخذ نفسه به من العلم باللغة والشعر ، وترك مسائل العقيدة للديّان الذي يغفر الذنوب جميعًا وتسع رحمته كل شيء .

عندئذ في ضوء هذا الفهم ندرك أن استطرادات المعرّي المطولة في المسائل اللغوية والخلافات الشعرية والدلالية ، واستحضاره لشخصيات الشعراء لسؤالهم عما كانوا يقصدونه بأبياتهم ورأيهم في تخريجات اللغويين لها ، كل ذلك لا يثقل على بِنْية النص ولا ينوء بحمله ؛ لأنه داخل في صميمه وهدفه الجوهريّ .

أمّا لوا افترضنا خطأً أن النص عمل روائيٌّ فسوف نميل إلى محاولة قياس هذه الوحدات اللغوية المتكاثرة - فنجدها عائقًا واضحًا في نمو الحكاية وتطور السرد ، وعندئذٍ نفرض عليه ما لا ينبثق من خواصه الداخلية الحميمة ، ونتوقع منه ما لم يهدف إلى تحقيقه . فتصوُّر النوع الأدبيّ الذي يندرج فيه النص ومستوى كتابته أمرٌ يتوقف عليه قياس وحدات النص ، لمعرفة مدى كفاءة كلٌّ منها في تحقيق الوظائف التوصيلية والجمالية .

وبالرغم من ذلك فإن هناك بعض الوحدات الداخلية ، أو الأبنية الصغرى التي تتضمنها رسالة الغفران ذات طابَعٍ سرديٍّ شائق . ويمكننا أن نمثل لها بقصة النزاع الطريف الذي نشب بين الأعشى والنابغة الجَعْديٍّ ، وتطور النقاش بينهما من سؤال الثاني للأول عن اسم « رباب » الذي ورد في شعره ، إلى ملاحاتهما على الطريقة العربية - حتى في الجنة - بأنه أدخل إليها خطأً لكثرة ما ارتكب واعترف به من فواحشَ في حياته الجاهلية . وهنا تتدخل شخصية ثالثة هي ابن القارح ذاته الذي يقدم أحد فرضين لحل هذه الإشكالية ؛ أحدهما أن يكون ما ورد في شعره قد جاء على مذهب الشعراء في أنهم يقولون ما لا يفعلون ، أو يكون قد ارتكبه وعُفِيَ عنه وغفر له . لكن يحتد الصراع بينهما حتى ليضرب أحدهما الآخر بكوز من ذهب كان في يده يشرب منه ، تمامًا كما كان يحدث في مجالس العلم والأدب في الدنيا ، ويحذرهما ابن القارح من احتمال مرور أحد الملائكة من الحَفَظَةِ في ذلك الوقت ، وإخبارِه العليمَ بما يجري - على عادة الدنيا - مما لا تحمد عاقبته ، فقد يطردان من الجنة . وتنتهي هذه الوحدة السرديّة بمداعبة لطيفة ، عندما يرى ابن القارح أن النابغة الجَعْديَّ ينصرف مُغْضَبًا ، فيقترح عليه أن يصحب معه إحدى الحوريات المغنيات اللائي كن سربًا من الإوَزّ ،

ثم انقلب إلى تشكيل من القِيان الراويةِ للشعر والعازفةِ بالموسيقى الراقصة - فيرد عليه الجعديُّ بأنه يخشى إن فعل ذلك أن يشتهر أمرهم في الجنة فيطلقوا عليهم « أزواج الإوَزّ » . وهنا نرى تلك النهاية الساخرة تضع ذروة للحدث المسرود تختتم به الوحدة القصصية ، التي أضفى عليها تعدُّد الأصوات والصراعُ واحتدام وجهات النظر طابعًا دراميًا يقترب بها من الوحدات السردية الناجحة ، التي يتضمنها النص دون أن يغير ذلك من بنيته الكلية باعتباره رسالةً أدبية .

وعندما نتأمل تلك الوحدة في شخوصها الفِرْدَوْسِيَّة الثلاثة - على حد عبارة المعرّي - نجدها تقف في منطقة وسطى بين الإبداع التخييلي والاحتمال الواقعي ، فالشخصيات حقيقية طبقًا للواقع الثقافي العربي ، لكن الأدوار التي تسند إليها في النص أدوار جديدة لم تؤثر عنها ، ولقاؤها مستحيل في الواقع لأنها لم تكن متعاصرة ، والنِّقاش الذي يدور كله يبتكره المعرّي ، ولكنه مقصوص من طبيعة القماش الذي كان مسيطرًا على الفكر والمزاج والثقافة العربية ؛ فالأحداث مبتدَعة ، غير أنها مشاكلة في الحقيقة للواقع المعروف ، وأكثر من ذلك فهي معبرة عن رؤية المعرّي ذاته الذي يعيش عمره بين أشباح من الكلمات والمسائل النحوية واللغوية ؛ فهو لم يكن مشغولاً بأمور الدنيا ولا قضايا العيش ولا طبقاتِ الناس وما يطعمون ويلبسون ، بقدر ما كان مشغولاً بتعدُّد روايات النصوص وتخريجها واقتناص فرائد الكلمات وتفسيرها . اللغة والشعر هما عالمه ، من هنا فإن السُّلطة التي يصطدم بها ويحاول التحرُّر من ضغطها لم تكن سلطة سياسية في جوهرها بقدر ما كانت أيديولوجية . وفي هذا يختلف المعرّي جِذْريًا عن الأديب العالمي الآخر الذي اقترن اسمه به ، وهو « دانتي » الإيطاليُّ ، في مِعْراجه الذي أسماه « بالكوميديا الإلهية » ؛ حيث كان دانتي مشتغلاً بالسياسة والفلسفة والدين

والاقتصاد ، فجاءت الكوميديا موسوعةً شاملة لمعارف عصره وصورةً تامة للحياة بجميع أبعادها ، مما جعلها ملحمةً كبرى في الآداب العالمية ، لا تفقد أهميتها ولا شعريَّتَها بانتقالها من اللغة الأم إلى بقية اللغات . أمّا رسالة المعرّي فهي تستعصي على الترجمة الكاملة ، إذ إن العناصر النحوية والخواصَّ اللغوية المتكاثرة فيها لا يمكن نقلُها إلى لغة أخرى ، مثل القوافي المتعدّدة بحروف الأبجدية العربية وغيرها ، الأمر الذي يحكم عليها بأن تظل عملاً محليّا في ثقافتها ، باستثناء الإطار العام لرحلة المِعراج والقضية الأساسية في حرية التخيُّل وروح التفكير الشعريِّ المتسامح ، ومجموعة من الوحدات السردية التي تقبل الاختزال والتمثيل .

الشّعر والفنّ :

من هذه الوحدات السردية أيضًا ما لا يتضمن صراعًا خارجيّا ، بل يحكي أحداثًا هامة ودالَّة في الرحلة ، منها قصة نجاة ابن القارح - كما يتخيلها المعرّي ويلبسها له - من هَوْل الحساب ، وعبورِه الصراطَ الدقيق واجتيازِه إلى الجنة . وهي تستحق القراءة بالتفصيل في الغفران ، ولكننا سنتوقف منها في هذه الملاحظات النقدية عند أمرين :

أحدهما : أن المعرّي ينسج رواية ساخرة عن ابن القارح ومحاولتِه رشوةَ رِضْوان خازن الجنة ، بنظم عدد من الأبيات التي يمدحه فيها ، يقلد فيها قصائدَ لامرئ القيس وغيره ، مما يتسع بحرها وقافيتها لاسم رضوان ، وعندما لا يجده يُعْنى بها أو يلتفت إليها ينصرف إلى مساعد له يسمى زُفَرَ فينظم له أبياتًا على نمط شعر لبيد أيضًا ، فلا يجد لها صدًى كذلك . فإذا عاد إلى رضوان سأله « ما

الشعر ؟» فيجيبه ابن القارح بأنه « كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط ، إن زاد أو نقص أبانه الحس ، وكان أهل العاجلة يتقربون به إلى الملوك والسادات . »

هذا هو مدى علم ابن القارح بالشعر في رأى المعرّي ، فهو مجرد نظم مبهم الشروط يُستَغل للزُّلفى وقضاء الحاجة ، وعند ممارسته له لا يقوى إلا على تقليد غيره . أمّا زُفَرُ - مساعد رِضْوان - فيدرك شيئًا آخر عن الشعر ؛ إذ يسميه « قرآن إبليس . . ألقاه للجان وعلموه ولد آدم ، ونفثه إبليس اللعين في إقليم العرب خاصة فتعلمته نساء ورجال . »

ومع أن هذا الرأي الأخير لا يأتي على لسان ابن القارح وإنما في رد زُفَر عليه ، إلا أنه يمثل مع التعريف الأسبق التصور الذي تقدمه لنا رسالة الغفران عن مفهوم الشعر . فإذا ضممنا إليه ما يُسِرُّه في نفسه ابن القارح عند محاولته التأثيرَ على حمزةَ بنِ عبد المطلب - عمِّ الرسول - بنظم أبيات مدحية فيه ، حتى يتشفع له ، مؤمِّلاً أن تؤثر فيه الأبيات بأكثر مما حدث مع المَلَكين السابقين « لأنه شاعر ، وإخوته شعراء ، وكذلك أبوه وجده . ولعله ليس بينه وبين معدٍّ بنِ عدنانَ إلا مَن قد نَظَمَ شيئًا من موزون . »

إن أخذنا كل هذه العناصر مجتمعةً في تقديرنا أدركنا طرفًا مما يريد أن يقوله المعرّي عن الشعر والكتابة العربية .

أمّا الأمر الثاني فهو قصة نجاح هذه الشفاعة الطريفة ، وتعلق ابن القارح بركب فاطمةَ الزّهراء بعد وساطة أهل البيت له ، ومثوله عند الصراط وحيرته في اجتيازه ، حيث كان لا يستمسك ويتساقط عن يمين وشِمال ، ثم الحل الذي قدمته الزهراء له ؛ إذ دفعت إليه بجارية تعينه ، فتعلق برقبتها بعد أن قال لها :

« استعملي معي قول القائل في الدار العاجلة :

سِتُّ إن أعياكِ أمْري فاحْمِليني زَقَفُونَه

فقالت : وما زقفونة ؟ قال « أن يطرح الإنسان يديه على كتفي الآخر ، ويمسك الحامل بيديه ويحمله وبطنه إلى ظهره . » فتحمله الجارية وتعبر به الصراط كالبرق الخاطف . ثم منحته السيدة فاطمة هذه الجارية كي تخدمه في الجنة .

ومن الغريب أن هذه القصة تتوافق مع حادثة مُناظِرة مرت بدانتي في معراجه ؛ حيث يقطع الممر الذي يصل بين الحلقتين السابعة والثامنة من السماء على متن « جيرايون » الذي يقوم بدور الجارية ، في حين تقوم « بياتريس » مُلهِمة دانتي وهاديته في السماء بدور فاطمة الزهراء .

وقد توقف الباحثون في الأدب المقارن ، منذ العالم الإسباني الكبير « أسين بالاثيوس » عند هذه الظواهر من التوافق المدهش بين مجموعة من التفاصيل الصغيرة في كلٍّ من رسالة الغفران ، التي لم يَثْبُتْ حتى الآن أنها ترجمت أو لخصت إلى اللاتينية أو إحدى عامِّيّاتها التي كان يطلع عليها دانتي ، وبين الكوميديا الإلهية التي جاءت بعدها بثلاثة قرون - مما جعلهم يُرجعون ذلك إلى ما يطلقون عليه المصدر المشترك ، وهو التراث العربي الإسلامي الحافِلُ بمواد المعراج وقصصِه المتناثرة في كتب الرقائق وأدب الحَشْر وتراث المتصوِّفة ، كما شرحناه في كتابنا عن تأثير الثقافة الإسلامية في كوميديا دانتي .

باليه المعرّي :

تبلغ حرية التخيُّل مداها في الغفران عن طريقة حيلة فنية جميلة هي تَحقُّق

الصور الشعرية في دنيا الخلود ؛ حيث تستحيل « أبيات » الشعر « أبياتًا » معمارية باذخة في الجنة مثل أبيات لَبيد الشهيرة ، وحيث يصبح بوسع بطل الرحلة أن يتمثل وصف أحد الشعراء للسحاب مثلاً ؛ فلا يلبث « أن ينشئ الله - تعالت آلاؤه - سحابةً كأحسن ما يكون من السحب ، مَن نظر إليها شهد أنه لم يرَ قَطٌّ أحسن منها ، مُحلاةً بالبرق في وسطها وأطرافها ، تمطر بماء ورد الجنة من طلٍّ وطَشٍّ ، وتنثر حصى الكافور كأنه صغار البَرَد . فعَزَّ إلهُنا القديم الذي لا يعجزه تصوير الأمانيّ وتكوين الهواجس من الظنون . »

كما أن من أجمل تلك الصور الشعرية التي تتحول إلى مشاهدَ راقصة ما يمكن أن نطلق عليه « باليه المعرّي » ؛ إذ يتخيل مشهدًا بديعًا يتكون بمجرد أن يتذكر البطل أبياتًا من الشعر قالها الخليل بن أحمد - واضع أوزان الشعر العربيّ وموسيقار لغته - لأنها تصلح لأن يرقص عليها ، فينشئ الله شجرة من الجوز ، فتونع لوقتها ، ثم تنفض عددًا من ثمار الجوز لا يحصى ، تنشقُّ كل واحدة منه عن أربع جوارٍ يَرُقْنَ الرائين يرقُصْنَ على الأبيات المنسوبة للخليل ، وهي :

إن الخليطَ تَصــــدَّعْ فَطِرْ بدائِكَ أوْ قَعْ
لولا جَوارٍ حِســــانٌ مثلُ الجآذرِ أربَعْ
أمُّ الرَّبابِ وأسْمـــا ءُ والبغومُ وبوزَعْ
لقلتُ للظّاعِنِ اظْعَنْ إذا بدا لك أوْ دَعْ

فتهتزُّ لرقصهنَّ أرجاء الجنة . ولا أحسب مُصمِّمَ رقصات استعراضية يمكن لخياله أن يتفتق عن أجمل من هذا التشكيل الرباعيّ الفاتن ، من مجموعات تخرج من حبات الجوز على إيقاع الموسيقى وإنشاد الشعر . وهنا تمتزج حرية

الخيال بقدرةٍ فائقة على تجسيد المرئيات وتشعير المشاهد الطبيعية . ولا يخلو الأمر من مفارقة غريبة إذ يكون المعرّي ، وهو الأعمى ، مصمِّمَ هذا التشكيل المتقن ، وكأنه بيتهوفن العرب قبل العصر الكلاسيكي .

ولا يكتمل هذا المهرجان إلا بأن يخطر للداعي إليه ذكر أنواع الجِعَة والفقاع - وهو البيرة المتخذة من الشعير - وصفوف الطوّافين على مجالس الشراب في العواصم العربية « فيجمع الله له كل فقّاعي في الجنة من أهل العراق والشام وغيرها من البلاد ، بين أيديهم الولدان المخلدون يحملون السّلال . » وتأتلف في هذه المجالس كل القِيان والعازفات واللاعبات في جميع العصور العربية ، من جرادتي الجاهلية حتى تلاميذ المَوْصِلي في عصر المعرّي ؛ لإعادة إنتاج جوّ مجالس الأنس والطرب ، وتطعيمها ببعض الحيل التي تشبه الألعاب السحرية ؛ إذ يعبر طاووس من طواويس الجنة يروق من رآه حسنًا ، فيشتهيه بعضهم مصوَّصًا (أي مطبوخًا بالصوص) فيتكون كذلك في صفحة من الذهب ، فإذا قُضِيَ منه الوطر انضمت عظامه بعضها إلى بعض ، ثم تصير طاووسًا كما بدأ ، هكذا في تناسخ بديع ، تستحيل فيه الرغبات بمجرد ورودها إلى الذهن حقائقَ مرئية ، ثم لا تلبث أن تعود إلى عالم الوهم والخيال في « جد كأنه لعب » و « دون ألم » كما يقول المعرّي ، أو في حركة إبداع فني خلاق ، كما نقول نحن في لغتنا المعاصرة .

كوميديا الغفران :

ولأن الشعر في جوهره لصيق بالدُّعابة واللعب ، مثلُه في ذلك مثلُ كل الفنون ، فإن المعرّي يتكشف لنا في هذه الرسالة عن وجه مختلف عمّا تعوَّدْناه عابسًا قطوبًا وزاهدًا معتزلاً ، يكاد ينافس الجاحظ « المرح اللعوب » في روح

فكاهته وسخريته المرهفة من مُراسِله وعصره كله . فهو يقدم مشهدين على التوالي يكوّنان كوميديا شائقة ؛ إذ بينما يصور ابن القارح مندمجًا في مداعبة حوريتين من الجنة والتلذذ بارتشاف رُضابهما ، وتتراءى في مخيلته أبيات لامرئ القيس – الغائب الحاضر عنه – تستحيل مشاهدَ حسيَّةً ؛ إذا بإحدى الجاريتين تستغرق في الضحك ، فيسألها عما يضحكها ، فتقول له :

« أ تدري من أنا يا علي بن منصور ؟» فيرد عليها :

« أنت من حور الجنان اللواتي خلقهن الله جزاءً للمتقين وقال فيكن ﴿ كأنهن الياقوت والمرجان ﴾ . » فتقول له :

« أنا كذلك بإنعام الله العظيم . على أني كنت في الدار العاجلة أُعْرف ‹‹ بحمدونة ›› ، وأسكن في ‹‹ باب العراق بحلب ›› ، وأبي صاحب رحى . وتزوجني رجل يبيع السَّقط ، فطلقني لرائحة كرهها من فيَّ . وكنت من أقبح نساء حلب . فلما عرفت ذلك زهدت في الدنيا الغرّارة ، وتوفرت على العبادة ، وأكلت من مغزلي . فصيرني ذلك إلى ما ترى . »

وتقول الأخرى :

« أ تدري من أنا يا علي بن منصور ؟ أنا ‹‹ توفيق السوداء ›› التي كانت تخدم في دار العلم ببغداد على زمان أبي منصور الخازن . وكنت أخرج الكتب إلى النُّسّاخ . » فيقول لها :

« لا إله إلا الله ! لقد كنت سوداء فصرت أنصع من الكافور . »

إذا كان هذا الحوار يذكّر الباحثين في الأدب المقارن بنظائره عند دانتي ، أيضًا ،

مثل لقائه مع « بياسينا » في المطهر ، ومع « بيكاردا دوناتي » الفلورنسية في سماء القمر ، حيث تنعى أولاهن - مثل حمدونة - حظها التعيس وشقاءها في الحياة الزوجية ، وما تبدو عليه « بيكاردا » من جمال رائع وحسن فتان يدهش دانتي ؛ لأنها لم تكن كذلك قط في الحياة الدنيا مثل « توفيق السوداء » ، فإنه يكتسب عند المعرّي نبرة ساخرة عجيبة ؛ إذ يجعل بطله يشعر كأنه قد خُدِع في حورياته ويكف عن تقبيلهن ، ويسأل أحد الملائكة الذي كان يمر حينئذٍ :

« يا عبد الله ، أخبرني عن الحور العين . أ ليس في الكتاب الكريم ﴿ إنا أنشأناهُنَّ إنشاءً ، فجعلناهُنَّ أبكارًا . عُرُبًا أترابًا . لأصحاب اليَمين ﴾ ؟» فيقول المَلَكُ : « هنَّ على ضربين ؛ ضرب خلقه الله في الجنة لم يعرف غيرها ، وضرب نقله الله من الدار العاجلة لما عمل من الأعمال الصالحة . »

وعندما يسأله عن النوع الأول - فهو مبتغاه - يجيء به إلى حدائقَ لا يعرف كُنْهها إلا الله . ويقول له الملك :

« خذ ثمرة من هذا الثمر ، فاكسرها ، فإن هذا الشجر يُعرَف بشجر الحور . » فيأخذ سفرجلة أو رمانة أو تفاحة ، أو ما شاء الله له من الثمار ، فيكسرها فتخرج منها جارية حوراء ، تبرق لحسنها حوريات الجنان ، وتسأله :

« من أنت يا عبد الله ؟» وعندما يخبرها باسمه تقول له :

« إني أُمَنَّى بلقائك قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة . »

فسجد عند ذلك إعظامًا لله القدير . غير أنه يخطر في نفسه و « هو ساجد » أن تلك الجارية على حسنها ضاوية نحيفة ، فيرفع رأسه من السجود وقد صار من ورائها ردف يُضاهي الكثبان والجبال العديدة ؛ فيهولُه ذلك ويطلب من الله أن

يقصر عَجيزتها على مِيل في مِيل فحسب ! فيقال له : « أنت مخير في تكوين هذه الجارية كما تشاء . »

فإذا تجاوزنا عن هذه المبالغة الفاضحة في حجم مؤخرة الحورية – أدركنا أن المعرّي يقدم لنا مشهدًا كوميديًا بالغ الطرافة والإتقان ، دون أن يخرج عن مقتضيات الجد أو يبتدع من التراث ما لا ينسجم مع مقولاته . فهو حريص دائمًا على الاستشهاد بالآيات الكريمة في كل خطوة ومشهد . غاية ما هناك أنه يُعطي لخياله حرية الحركة في ترجمة القول إلى فعل معايَن ملموس ، واستحضار المواقف والمفارقات التي تترتب على ذلك ، بما لا يستطيع خَصْمُه أن يرده أو يجحده . وهنا تلعب عملية التخيُّل الشعريّ دورًا جوهريًا في تعويض الهامش الضيق من حرية الفكر الجدلي ، وتصبح اللغة التي جُنّ بها المعرّي منبع الإبداع الجمالي الخلاق .

أسئلة التكوين

يحتفظ القراء في مخيلتهم عادة بأشتات من العوالم المبعثرة في الظاهر لفِلْذات بارقة من صورٍ وملامحَ وأوضاعٍ ، لشخوص ومواقف وكلمات ، تنتمي إلى عدد من الكُتّاب الذين تداولوا بناء هذه المخيِّلة في مراحلها المختلفة وإن كان ما يطفو منها - بطريقة حركية - على سطح الوعي ، ويمثل ما تبقى من مجمل التجارب الجمالية المختزنة - يظل محدودًا للغاية ، ولا تخفى نسبته إلى عدد صغير جدًّا من هؤلاء الكتاب ، يقترن بأسمائهم وعناوين أعمالهم . وقد تقوم حول هذه « النواة الصورية » وبباعث منها في معظم الأحيان عمليةُ « مخامرة » متقطعة ، تتشكل على هيئة أسئلة متوالية ، تحيط هذه الفِلْذات الصورية بهالةٍ عريقة ، تجعلها أكثر صلابةً وتحديدًا وأشدَّ بريقًا بمرور الأيام .

ونجيب محفوظ ، بالنسبة لقارئ الأدب العربي على الأقل ، واحد من هؤلاء الكتاب القلائل ، الذين أسهموا في نسج خيوط لامعة في شبكة المخيِّلة ، لا تلبث أن تشد معها خيوطًا أخرى غير معروفة المصدر في ذاكرتنا الجماعية ، بشكل يتجاوز منجزات أبناء جيله من الروائيين الذين كانوا أكثر منه حضورًا وانتشارًا ، لعوامل ليست أدبية خالصة ، لكنهم لم يلبثوا أن انطفؤوا بسرعة ، وبقي حضور نجيب محفوظ - الفنيُّ أساسًا - علامةً مميزة لهذا العصر الذي نعيشه ، حتى جاءت جائزة « نوبل » لتجعله اعترافًا عالميًا بأرفع القيم الإبداعية في الكتابة

العربية المعاصرة .

وعندما أحاول التأمل في أسباب هذا التفرد المحفوظي أجد هناك تساؤلاً مُلِحّا لا سبيل إلى إقصائه ، بل كثيرًا ما كان يراودني كلما أشرفت على استرجاع مظهر أو آخر من مظاهر الخلق في إبداع نجيب محفوظ ، عبر بعض البحوث النقدية ؛ من أين تتأتى له الخبرة بهذه العوالم كلها وهو الإنسان المحدود في محيطه وحركته ، في جسده وطاقته ؟

وبعبارة أخرى : كيف تعمل مخيلته حتى تتوالد منها الحياة هكذا دافقةً ساخنة ، غنية متكاثرة ، شعرية صاخبة ؟ إذ مهما يُقَلْ عن امتزاجه الودود بالناس ، وقدرته على الاستماع إليهم وتشرب أحاديثهم ، وشغفه المتصل بالقراءة في مصادر أدبية وثقافية ذات طابع إنساني شامل ، خاصةً في مراحله الأولى - فإن محصلة كل ذلك لا يمكن أن تشرح لنا معشار ما تنتجه هذه المخيلة الخارقة ، التي تعمل وكأن صاحبها قد تقمص مئات الحَيَواتِ المتنوعة لرجال ونساء في أعمار مختلفة ، واختزن آلاف اللحظات الحميمة ، وأكثر من ذلك ، عرف كيف يصنع لها الإطار التركيبيَّ الذي تبرز فيه ، ويصبُّ لها الوعاء الإنسانيَّ والاجتماعيَّ الملائم لنضوج طابَعِها المتفرد .

يمكننا أن نقول إن أدب نجيب محفوظ في جملته « مضاد للسيرة الذاتية » ؛ إذ لا يمكن إرجاع مصادره المتكاثرة ، إلى قصة الذات التي تروى بأصوات عديدة ، كما نجد عند كثير من الكتاب ، بل يحقق درجة عالية من الموضوعية عندما ينفذ إلى جوهر التوتر الوجودي والكوني الكامن في تناقض المخلوقات وتكاملها ، بحيث لا يصبح في مقدورنا أن نحصيَ سكانه ونردهم إلى ما نعرفه من وجوه

الحياة المألوفة . إنه يجمع بين الواقع والأسطورة ، بين الحقيقة والأمثولة والرمز ، ليصنع عوالم بالغة التعدد والخصوبة .

ولما كنا لا نملك حتى الآن الأدوات التي تسمح لنا باستقصاء جوانب هذا السؤال التكويني عند منطقة الإبداع ؛ إذ ما تزال تنقصنا أساسًا مذكراته الحقيقية - لو كان قد كتبها بالفعل - وعشرات الدراسات التي تتذرع بمناهج علم نفس الإبداع وأنثروبولوجيا الكتابة ، وشهادات المئات من خاصّته ومُجالِسيه عن لحظات البوح والتحليل والاعتراف بكيفية التخليق والتكوين - لما كنا في هذا الموقف المتسائل دون أمل في الوصول إلى إجابات عريضة ، فلا مفر أمامنا الآن من القفز إلى الشاطئ الآخر ؛ عند تخوم تجربتنا في القراءة ، لاستجلاء الوجه الآخر عند النتائج والآثار ، مما يدخل في تكوين مخيلتنا في التلقي وطريقة عملها عند الاستجابة .

وأول ما نلاحظه في هذا الصدد أن النماذج التي تبقى في وعينا مما نجح محفوظ في تخليقه تتمتع بديمومة فائقة ؛ إذ تظل تضج بحياة أقوى وأبقى من الشخوص الذين نعرفهم في محيطنا الاجتماعي اليومي . ولا زلت أذكر ما أفضى به إليّ صديق مثقف مغربيٌّ من أنه ظل يتحين الفرص للحضور إلى القاهرة والتجوال في حاراتها القديمة ، والتطلع عبر نوافذها ومشربياتها - عله يحظى بنظرة من « عائشة أحمد عبد الجواد » وهي تطل من وراء الخصاص ، كما بحث في أزقة حي الحسين عن « زيطة » صانع العاهات ، وتأمل طويلاً بعض العوّامات التي ترسو على النيل وأصاخ السمع كي يلتقط شيئًا من « الثرثرة » ، ومعنى هذا أن القاهرة لدى القارئ العربي قد تقمصت عوالم نجيب محفوظ ، ودخلت كلماته في أحجارها وصورها ، وأصبحت جزءًا مكوّنًا لروائحها وطعومها

وألوانها وأصواتها ، بحيث صبت مخيِّلة الروائي العظيم قالَبَ الرؤية أو المنظار الذي يضعه المشاهد للمكان وحددت طريقة استجابته لجمالياته .

أما السؤال الذي لا يفتأ يخامرني في هذا الصدد فهو الوجه المعكوس لسؤال التكوين الأول عند الكاتب : لماذا تتمتع تلك الشخصيات لدى المتلقي بوجود أغنى وأحفل بالدلالة ، وأشد استعصاءً على التقادم والمحو ، من كثير ممن نعاشرهم في واقعنا المعيش ؟ هل يعود ذلك إلى مشاركتنا في توليدهم وإنتاجهم عند القراءة والتخيُّل وإدراك المعنى ؟ أم لأننا نعرف من دخائلهم عن طريق التصوير الفنيّ ما يهتك سر الوجود وينفذ إلى طواياه مما لا نكاد نعرفه عن أقرب الناس منا في الحياة اليومية ؟ هل يكمن هنا سر الحرف المكتوب وفاعلية الأسلوب التي تطلَّع إليها بعض المتصوفة عند تَغَنِّيهم الشعريّ والوجوديّ بكلمات التكوين؟

فإذا انتقلنا إلى الملاحظة الثانية وجدناها تتصل بما نستشعره من لذة خاصة - ليست آثمة لأنها نابعة من الخبرة الجمالية - عند مشارفة العوالم التي نجهلها ، واللحظات التي لا نعرفها في بعض المواقف الحرجة ذات الطابع النموذجيّ في دلالتها على الطباع الإنسانية ؛ عندما نحضر مثلاً ساعة التفكير في الجريمة أو الإغراق في الشهوة أو التطلع إلى خرق الحجب ، عندما نرى ما تعودنا تسميته « شرًّا » وهو يولد طبيعيًا وتلقائيًا في سلوك الإنسان ويمرح في مجتمعاته ، وعندما ننغرس على وجه الخصوص في تلافيف الكلمات الحادة التي تصنع بشعريتها هذه العوالم ، كيف نستجيب بعشق لما نختلف عنه وجدانيًا وأخلاقيًا ؟ كيف يحلو لنا أن نتقبل فنيا ما نتناقض معه إنسانيًا ؟ كي نتماهى مع الصورة المقابلة أو المضادة لنا ؟ أ لأننا نتعرف من خلالها على دائرة الوجود الأكمل فنسعد بهذه المعرفة ؟ أم لأنها تشرح لنا في حقيقة الأمر أسرارَ ما يقبع في أعماقنا من

أشواق ترتبط بالنماذج الكبرى في التجربة الإنسانية من صور الخطيئة بشكل يعنينا على استكناه حقائقها واستبيان علائقها الخفية ، مما تجتهد الأنثروبولوجيا المعاصرة في استكشافه ، وتحليل الطبقات الغائرة في طوايانا البشرية ، وينجح الأديب العظيم في تجليته بنصاعة فائقة بضربة قلم واحدة ؟ وهل تقاس عظمة الكُتّاب بمدى وقوعهم على تلك المناطق البركانية وتعميدهم لروح الإنسان وهو يتوهج بنارها ؟

وإذا كانت أسئلة التكوين الثاني لدى المتلقي تترى بهذا الإيقاع دون إجابة حاسمة - فحسبنا أن نختار ملاحظة ثالثة تتعلق بواحدة من أهم المشكلات الأسلوبية التي نجح محفوظ في حلها بتلقائية شديدة ، وهى مشكلة المستويات اللغوية للشخصيات المختلفة . وقد درجت في محاضراتي النقدية عن الرواية في الجامعات المصرية والعربية على مبادرة طلابي بسؤال محدد هو :

- هل تشعرون أن استخدام نجيب محفوظ للعامية طبيعيّ أم مفتعل ؟

فيردون قائلين إنه طبيعيّ ولا إشكال فيه . فإذا نبهتهم أنهم بذلك قد سلموا باستخدامه للعامية وطالبتهم بمراجعة ما يقرءون - اكتشفوا عمليًا أن اللغة التي يستخدمها محفوظ في رواياته سردًا وحوارًا تتقمص أصواته وتتلبس شخوصه بطريقة تبدو كأنها أكثر ما تكون طبيعية ، وقد خرجت لتوِّها من رحم الواقع دون تشويه - اكتشفوا أن الفنان العظيم لا يتلكأ عند السؤال عن اختياراته اللغوية ، فالمشكلة تحل لديه على مستوى أعمق ؛ عندما تصبح اللغة مظهرًا تتجلى فيه شعرية الحياة ، وأداةً لصناعتها في الآن ذاته ، عندما تحتشد عبرها توتراتُ الإنسان وتتبلور فيها توهجاته ، وتتطبَّع بها خواص شخصيته .

وسوف نحتاج لجهد علميٍّ موصول في تحليل الخواص الأسلوبية للغة نجيب محفوظ وطرائقه في الأداء الشعريّ للحياة – حتى ندرك دوره الحقيقي في تشريع فن الرواية وتأصيله في صلب اللغة العربية ، وحينئذ نكون قد وصلنا إلى بؤرة السؤال التكويني الأول المتعلق بعبقرية المتخيَّل عنده .

سلام على جبرا *

لم يكن إيقاع الاسم الثلاثي المكرر فحَسْبُ هو الذي يجمع في مخيلتي دائمًا بين قطب المَهْجرِ الرومانسيِّ : جبران خليل جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١م) بنبرته النبوية وبشاراته الفنية ، ونجم المَهْجر الواقعيِّ : جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ - ١٩٩٤) بحيويته الفنية وإنجازاته الجمالية .

كان هناك وراء ذلك شيءٌ جوهريٌّ يربط بينهما بالرغم من تباعد السنين والآماد ، لعله امتلاك الشعر وروح العصر في قبضة يد واحدة ، أو لعله القدرة على افتراع اللغة وإخصابها بتزاوج الفنون والآداب المنتمية للثقافات المختلفة ، أو لعله فوق ذلك الشجاعةُ الفائقة في تحويل الهامش الفكريِّ إلى صُلب عارم مستقطب لما عداه .

ولو ذهبنا نستقصي وجوه التشابه والاختلاف بين جبرا وجبران - لَمَا توقفنا عند هذا الحد ، ولكن شيئًا في عبقرية العربية وأبنائها يجعل من بعضهم استجابةً قصوى للتحديات التاريخية ، حيث ينفجر بطاقةٍ روحية لا نظير لها ؛ فتستحيل حياته كلها كتلة من الوهج الحضاريِّ الفاتن ، خاصة عندما يُجعَل الشعر والفن رسالةً إنسانية نبيلة تتجاوز حدود اللغات والقوميات في منبعها وفي مصبها معًا ؛ عندئذٍ تشتبك بالجذور الممتدة في نُسْغ التاريخ البشريِّ لتمثل إضافة جوهرية لأشكال الأدب والفن والفكر الجماليِّ المعاصر .

ولئن حمل كل منهما تاريخ أمته على ظهره ، وهاجر به من موطنه ، حيث اغترب جبران في القارة الجديدة ، وأرغم جبرا على ترك القدس وبناء حوائطه في بغداد منذ عام ١٩٤٨ حتى قضى نحبه في ظل الحصار -- فإن الفروق الماثلة في منجزهما الفكريّ والإبداعي تجسّد التطور التاريخيّ للعرب بين بداية القرن ونهايته ؛ بين أحلام الإصلاح الكوني والعودة لحدائق الأنبياء عند جبران ، وشهوة التقدم الحضاريّ وصعوبات التمزق الدرامي القوميّ عند جبرا ؛ ويبدو أن مسرح التاريخ الذي كان مولعًا بلذّاته ومواجعه يُسدل ستار القرن على مزيد من الأسئلة المتشوقة لاستطلاع المستقبل .

في البدء .. كانت الترجمة

الوله بالشعر والنفاذ إلى الكون من خلاله كان مدخل جبرا إلى الفكر الإبداعي . ولقد وصف في صفحات مطولة كيفية تفتّح مداركه على سحر الكلمات ، لكن حيوية الشعر الغربيّ والإنجليزيّ على وجه التحديد هي التي هزت كيانه وصبغت حدقته وأيقظت قدراته الخلاقة ، خاصة لتشابكها مع بقية خيوط النسيج الإبداعي للفنون التشكيلية والموسيقية ، مما طبع جبرا منذ بداية حياته على الاستغراق في التجربة الجمالية الكلية قبل تأمل قسماتها المميزة في الأجناس الأدبية المختلفة ، ومحاولة تحقيقها في إنتاجه . وهو يصف لنا هذا الوله الشعريّ بالحياة قائلاً في (معايشة النمرة) : « عشريناتي الأولى ، على ما كنت منهمكًا في مطالعته ، وعلى ما كنت متعلقًا به من حركات الرسم والنحت منذ النهضة الأوربية حتى ماتيس وبراك وبيكاسو ، كان الشعراء بعض صانعيها ومحفزيها ومالئيها : ما افتتنت بامرأة ، وما عشقت جسدًا أو حجرًا ، وما أخذت بفكرة ، وما أحببت لونًا أو خطًا أو زهرة في الغابات ، بين الصخور ، على ركام

الخرائب ، مع أروع المباني - إلا وكان في شعر هؤلاء المبدعين (ويعدد عشرات منهم) الدافعُ الأعظم لعواطفي ، لإدراكي ، لنفاذي إلى قلب الأشياء جميعًا . . كم كان الشعر خلاقًا ورائعًا يومئذ !»

ولقد حمله هذا العشق المبكر لشعرية الحياة والتماس منابعها في آداب اللغات الحية ، على اعتبار الحواجز بينها عوائق لا بد من التغلب عليها لتحقيق أعظم قدر من التواصل الحضاريّ . فالترجمة بالنسبة لجبرا ضرورة لإثراء الفكر الإبداعي واختزال فترة استيعابنا للتجربة الحضارية الإنسانية ، وهي وحدها الكفيلة بتلبية حاجاتنا المعرفية المعاصرة : فكثير من التساؤلات الفكرية والسياسية والاجتماعية والعمرانية التي عرفناها في المائة سنة الأخيرة - هي في الواقع ، كما يقول ، تساؤلات غربية في جوهرها . وقد وجدنا في هذه المرحلة من نهوضنا القوميّ أنه لا بد لنا من أن نطرح التساؤلات نفسها . ونرى مكاننا منها جميعًا ، وإلا بقينا على الهامش ، بل بقينا عرضة للهيمنة مرة أخرى .

فلكي نحقق حضارتنا يجب أن نكون عصريِّين ، بل في منتهى العصرية - على حد تعبيره - لا في الأدب والفن فحسب ، وإنما في جميع تجليات العلم والمعرفة والحياة .

وكانت اختيارات جبرا في الترجمة تأتي استشعارًا حسّاسًا لما يريد تطعيم الثقافة العربيّة بجرعات فائقة منه ، ولعل أوضح نموذج على ذلك الفصلُ البديع الذي ترجمه في الأربعينيات من كتاب « جيمس فريزر » الأنثروبولوجي « الغصن الذهبيّ » ، وهو بعنوان « أدونيس أو تموز » ، والذي رفضت لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة نشره لما فيه من جرأة ، ومارسَ تأثيره في الحركة

الشعرية العربية وهو لا يزال مخطوطًا يتداوله شباب الشعراء في بغداد ، ويرون فيه صورة للمعتقدات والعادات التي كان الناس قديمًا يمارسونها في مراسيم الخصب وطقوس العبادة الوثنيَّةِ ، مما كان له أثر عميق في الإبداع الغربيّ بما هيأه للشعراء والكُتّاب من ثروة رمزية وأسطورية ، وامتد هذا الأثر بشكل ملموس لدى مدرسة شعراء التفعيلة العرب منذ ذلك التاريخ وحتى الآن .

لكن اللافت للنظر أن عشق جبرا الأول كان للمسرح الشعريّ الذي قاربه مترجمًا متفانيًا يصبُّ من خلاله ذَوْبَ روحه الشعريّ دون أن يتجاوز ذلك أبدًا إلى التأليف فيه ، على كثرة إنتاجه في الفنون المختلفة ، و وعيه الحاد بأهمية الدراما الشعرية واستقطارها لكثير من الجماليات اللغوية والتشكيلية .

وربما كانت محاولته الأولى في الترجمة المسرحية هي التي قام بها عام ١٩٣٨ وهو في الثامنة عشرة من عمره ، عندما كان طالبًا في الكلية العربية بالقدس يدرس التربية وعلم النفس ، إلى جانب الأدبين العربي والإنجليزي ، لنيل « دبلوم في التربية » يفتح له أبواب العمل في حقل التعليم في مختلف الأقطار العربية . وفي تلك السنة اكتشف – كما يروي – الشعراءَ الرومانسيين الإنجليزَ ، و وقع في غرام « شيلّي » و « جون كيتس » ، فالتهم شعرهما ، وقام بترجمة بعضه ، مثل قصيدتَيْ « كيتس » : « أغنية إلى بلبل » و « أغنية عن إناء إغريقيّ » ، إذ وجد في ذلك الشعر تعبيرًا عن الكثير من العواطف التي راحت تتأجَّج في نفسه تُجاه أمور ثلاثة بدت له حينئذٍ مهمة وخطيرة ، وتستحق أن يحيا المرء لأجلها – وهي الجمال والحب والحرية ، تيمات الرومانسية الكبرى .

وعندما قرأ دراما شيلّي الشعرية « برومِثيوس طليقًا » افتتن بها مثل لويس

عوض في مصر ، ويبدأ ترجمتها ، ولم يتوقف إلا لأنه وجد نفسه - على حد تعبيره - موزَّعًا في ألف اتجاه ، يستعجل الحياة والحب والمعرفة حتى الألم . وعندما عاد إليها لينشر الجزء الذي أنجزه منها بعد ذلك بأربعين عامًا - وجد أنه لا يستطيع أن يغير فيها جملة واحدة مما كتبه في صباه المبكر . وقد عاود بإصرار دءوب خلال فترات متباعدة نشاطَهُ المنتظم في ترجمة المسرح الشعريّ بأناة وإتقان ، جعلت أعماله تكتسب طابَعَ الكلاسيكية الرزينة ، فتخصص في نقل مسرح شيكسبير إلى اللغة العربية في صيغته النهائية بعد محاولات مطران وغيره ، حيث أنجز سبع مسرحيات من أعماله الكبرى مع مقدمات ودراسات ضافية . وترجم كذلك ثلاثة كتب نقدية عنه ، هي « شيكسبير معاصرنا » ليان كوت ، و« شيكسبير والإنسان المتوحد » لجانيت ديلون ، و« ما الذي يحدث في هاملت » لجن دوفر ويلسون ، بالإضافة لكتاب إريك بنتلي الهامّ « الحياة في الدراما » ، ومسرحية صموئيل بيكيت في « انتظار جودو » .

على أن كل ذلك الولع بالمسرح لم يُسفر عن محاولة واحدة في كتابته تأليفًا ، مع أنه قد أتيح له أكثر من أي كاتبٍ عربي معاصر فرصةُ تأمُّل البناء الداخلي للدراما الشعرية ، وكيفية خلق الشخوص وتحريكها ، ونصب المواقف وإثارتها ، وتنمية الحوارات وضبط إيقاعها ، وتكوين البنية الدرامية في نهاية الأمر ، والذي يَزيد من غرابة هذه الظاهرة أن جبرا كان منذ بدايته أمْيَلَ إلى الإبداع منه إلى النقد ، وأقربَ إلى التأليف في الأجناس الأدبية الجديدة كما سنرى في الرواية ، فما الذي جعله يا ترى يقتصر في عشقه للمسرح على الترجمة فحسب ؟

هل أدى استغراقه الشديد في عالم شيكسبير المعجز وإعجابُه المتفاني فيه إلى استنفاد طاقته في محاكاته بدلَ التعلُّمِ منه والتّصدي لمبارزته ؟ هل قامت الترجمة

بتفريغ شحنات جبرا في الخَلْق المسرحيّ وقال عَبْرَها ما احتشد لديه من أشياءَ اجتهد في صبها في قالَبٍ لغويٍّ شعري منحوت من صُلب جديد ؟ أم أن طبيعة المسرح تتطلب بنية اجتماعية مستقرة وتنظيمًا مؤسساتيًا يتكفل بتقديم العروض لجمهور يتبع تقاليدَ وطقوسًا لم تكن متوفرة في المجتمعات العربية في عواصمها الكبرى ، مثل « بغداد » التي ما فتئت تفور بالتحولات السريعة ؟

ثُغرة أخرى كانت تَفْغَر فاها في الثقافة العربية المعاصرة ، تصدى جبرا باقتدار مكين على مَلْئها ممارسةً إبداعية أولاً ثم ترجمةً ممتعة وكتابة مستفيضة ثانيًا في مجال الرسم والتشكيل البصريّ . ولئن كانت بدايته في هذا الصدد شديدة التواضع ، على عكس ما يظن به البعض من أصول برجوازية ؛ إذ تعلم الرسم من مراقَبةِ حلاق فلسطينيّ كان يشغل أوقات فراغه بنصب لوحة خشبية في دكانه ، وتقسيمها إلى مربعات قبل أن يشرع في تلوينها بالفرشاة ، وصَبِيًّا يتلصص عليه وهو في طريقه للمدرسة الابتدائية ، فإنه سرعان ما التفت بقوة لهذا المنبع الجماليّ الخصب في الطبيعة والحياة ، وانتبه إلى تزويد المكتبة العربية بأهم ما أنتجته قوائم المفكرين في فلسفة الفن عبر العصور المختلفة .

ومن يقرأ ترجمته لكتاب « آفاق الفن » لألكسندر إليوت - يعرف كيف يمكن تطويع اللغة كي تشحن بأعلى درجات الخبرة الجمالية ، وكيف نجح جبرا في نقل روح الفن العالميّ وصَبِّهِ في شريانِ الحروف العربية ، حيث يصف مدينة الفن وهي مفتوحة للجميع ، فهناك على الشرفة يخطو عالم الآثار جِيئة وذَهابًا بمقياسه الشريطي ، وفي الزقاق صبيٌّ مراهق يلوح ويختفي حادّ النظرات يبحث عن عاريات . هناك جمهور يدخل إلى الكاتدرائية ، وفي مَصْرِف الأزمان عالم النقود القديمة يجلو قطعها . في الحديقة يتسلق الأطفال تمثالاً وقد جلس على

المقعد المجاور إفريقيٌّ تحلّى بالخرز وهو ينحت معبودًا من الخشب . وفي ضريح مصريّ ثمة عاشقان اختلسا قبلة في غفلة من الزائرين .

فالمدينة تحفل بألوان من الناس وهي ملكهم المشاع . . وأهم من ذلك فالمرء لا يَتَمتَّعُ بالفن العظيم إلا إذا جاءه كما يجيء أصدقاءه المقربين بانفتاح وتعاطف ، فمن لا يتمتع بالصورة الرائعة لا يراها حق الرؤية ، ومدينة الفن نفسها لن تكون إلا حلمًا أو سرابًا لمن لا يتمتع بها ، أمّا الذي قضى وقتًا طيبًا في المدينة وافتتن بها ، فإنه يحملها معه أينما ذهب إلى الأبد .

ومن يقرأ تحليل جبرا المُسهَب في كتابه « الفن والحلم والعقل » لقضية تواشج الفنون الإنسانية ، وعروبة ما ينتجه الفنان العربي مهما كانت مصادره التي يتغذى بها – يدرك أن هذا البُعد الحضاريّ الأصيل هو الذي كان يدفعه دائمًا للتأكيد على إنسانية الفن . فالفن العربيّ هو بالضبط ما ينتجه الفنان هنا ، وبقدر ما يشتد وعيه لتراكماته التاريخية والحضارية ، وتحكمه بإمكانات المادة الميسرة له – يكون نتاجه أقرب إلى الجودة ؛ أي أقرب إلى تلك المرئية التي يتخلق له فيها إشعاع من الوقع والمعنى لا ينطفئ مع انحسار زمانه . فالفنان إذن كالمفكر عند جبرا ، يحاول التحكم بنتاج الإنسان الحضاريّ بِرُمّته ، ويخضعه لنوعين أساسيين من التجربة : التجربة التاريخية – التي هي التجربة العربية في سياق تجارب العالم ، والتجربة النفسية أو الذاتية التي تدلل على وجوده شخصًا له فَذاذة خاصة ، يعيش الصراع والتمزُّق بقدر ما يعيش الطموح والحلم ، المأساة والتَّوق التي يعيشها جميعًا جيله العربيّ .

ولئن كانت الترجمة هي البوابة الكبرى التي دخل منها جبرا إلى الفكر النقديّ والجماليّ ، واستمر يتدفق عبرها في متابعاته التحليلية – فإنه لم يلبث أن أسهم

في تكوين تيارٍ فنيّ زاخرٍ تجاوز مُقامَه في العراق وتخطى حدوده ليمثل ثروة عربية حقيقية في هذا الميدان الشحيح . كما امتدت ترجماته إلى مجال النقد الأدبيّ ، وإن ظلت محكومة بما تهيأ له من مدارس نقدية تابعها خلال الأربعينيات خاصة ، دون أن يتعداها إلى المنجزات التي تمثلت في الاتجاهات البنيوية وما بعدها مما ازدهر بعد الستينيات ، فقدَّم جبرا « الأديب وصناعته » لعشرة نقاد أمريكيين ، و « الأسطورة والرمز » لعدد آخر من النقاد ، و « ديلان توماس » لأربعةَ عشرَ ناقدًا ، و « ألبير كامو » لجرين بري ، فاشترك بذلك في تأسيس وعيٍ عربيّ متفتح على الحركة النقدية التشكيلية والأدبية في العالم المعاصر .

تجليات الحداثة الروائية

إذا كان جبرا في تَطْوافِه الإبداعيّ والنقديّ قد جرب أنواع الكتابة وعايشها بكل أشكالها – فإن النمرة التي اختار أن يروضها ويطيل المكث معها ، على حد تعبيره المشبع بعبق الفن الغربيّ ، كانت تتمثل على وجه التحديد في الرواية ، فقد دخل عالمها مبدعًا ولـمّا يزلْ يافعًا بعدُ مسحورًا بعالم المتخيل الشرقيّ وهو يصارع أشباح الواقع الذي يتخبط في شِراكه ، فأطلق عمله الأول « صراخ في ليل طويل » المنشور في القدس عام ١٩٤٦ ؛ متضمنًا البذورَ الفكرية الأولى لعملية التحديث التي ستصبح مدار إبداعه فيما بعدُ . وعندما قرر أن يروض تجربته الشخصية في قصة هجرته الباكرة إلى العراق – احتمى أولاً بقناع اللغة حتى يتمكن من اختراق حاجز الخوف العربيّ ؛ فكتب بالإنجليزية « صيادون في شارع ضيق » التي نشرت بلندن عام ١٩٦٠ ، ثم ترجمت إلى العربية فيما بعدُ ، ومارس فيها محاولة أصيلة في تحديث الأبنية التقنية إلى حدٍّ ما ، ثم مضى في هذا السبيل حتى بلغ غايته في « السفينة » عام ١٩٧٠ ؛ وصولاً إلى ذروته الإبداعية في « البحث عن

وليد مسعود » التي يمكن أن تعتبر أبرز تجليات الحداثة الروائية لهذا الجيل من الكُتّاب العرب ، وقد نشرت عام ١٩٧٨ . حتى كان اشتباكُه واشتراكُه مع عبد الرحمن منيف في تجربة « عالم بلا خرائط » عام ١٩٨٢ بمثابة تسليم الراية للموجة التالية ، لم يلبث بعدها أن أطال التحديق في أيام طفولته وصباه حتى ينتشل من قاع « البئر الأولى » عام ١٩٨٧ أصفى الرُّؤَى في سيرته الذاتية .

فإذا تجاوزنا بسرعة هذا الرصد لأهم منجزاته السردية وأخذنا نتأمل أوضح قسماته الإبداعية – وجدنا أنه يمكن اختزالها في ثلاثة ملامح ؛ جسارة الفكر ، وحركية التقنية الفنية ، وشعرية التعبير اللغويّ ؛ مما يجعل دوره في تطور السرد العربي الحديث شبيهًا إلى حدٍّ كبير بدور « فوكنر » – الروائي الأثير لديه – في الآداب الغربية .

ولكي نتمكن من استجلاء مدى جسارته الفكرية – سنشير إلى مشهدين : أحدهما من روايته الأولى « صراخ في ليل طويل » التي يتوجه بها للقارئ العربي في الأربعينيات ، ويعصف بالحس الرومانسي السائد في محاولة لتنجيز الإشكاليات الساخنة ، حيث يناقش قضايا الجسد والثقافة والتقدم ، وكأنه قد نفذ ببصيرته إلى المستقبل وشغل بهواجس ما بعد الحداثة التي يلهج بها الكتاب في العالم اليوم ، فيقول على لسان إحدى شخصياته « عمر » :

« من الواضح أن التأكيد على الجسد هو نتيجةٌ من نتائج التقدم الآليّ أو الماديّ . . فالجسد هو العامل الدائم في الوجود الإنسانيّ ، بكل ما فيه من عواطف ، كل منها فم فاغر . وإذا أشبعت هذه العواطف كلها بقيت العاطفة الجنسية مستعدة أبدًا للانفجار تحت كبت قرون طويلة . فالرجل ذو الفراغ في عصرنا قد يقسم وقته بين الجنس والعقل ، أما المرأة فلاأظنها تنصرف إلا إلى

مداعبة الأقنعة الجنسية ؛ فالكثير مما يملأ حياتها من مساحيق التجميل إلى المجلات المصورة ليس إلا رمزًا للجنس ، إنه ليس إلا الجسد يتنكر كل يوم تنكُّرًا جديدًا . »
فترد عليه شخصية أخرى أكثر جرأةً وحماقة هي شخصية فارس الذي يقول :

« وما الضرر في ذلك ؟ لقد اكتفينا من القرون المظلمة التي كان يعدّ الجسد فيها عدوًّا للإنْسان . لقد حان لنا أن نجعل الروح عدونا ، وإذا كان التقدم الآليُّ هو الذي يؤكد على الجسد فأنا من دعاة التقدم الآليّ . إنني أضيق ذرعًا بكل ما هو متأخر . حيثما يفتقد المرء التقدم الآليّ يجد الفقر والقذارة ، ومكافحة المرء لفقره كشغله عن جسده ، إلا ما كان غريزيًا حيوانيًا فيه ، فيكسو كفاحه بثوب من الروحانية . »

ومع أن رؤية الرواية لا تقع بالضبط في هذه البؤرة التي تتماسّ فيها الأصوات وينبثق من صراعها الفكريِّ ومن مَجْريات الأحداث تيارٌ من التوق اللاهب لشهوة الحياة ، ويأتي نسف قصر آل ياسر في القدس على يد « ركزان هانم » بمثابة رمزٍ لهَدْم الماضي قبل أن يأتيَ دور الهدم العدوانيِّ الصهيونيّ ، مع ذلك فإن جرأة جبرا في التبشير بالتقدُّم لم يكن يعدلها في تلك الآونة سوى شجاعة سلامة موسى في مصر وهو يكرِّز للحضارة العَلْمانية السافرة .

أمّا المشهد الثاني الذي تُطلّ علينا فيه قدرة جبرا على المجابهة الفكرية – فنستقيه من رواية « صيادون في شارع ضيق » ، وبالرغم من أنه نَفى عدة مرات صلتَهُ المباشرة بأبطالها ، غير أنه عاد في بعض لقاءاته المطولة الخصبة مع ماجد السامرّائي ، فاعترف بأن الشخصية التي تحمل ما يمكن أن يسمَّى بأفكاره الحقيقية هي « عدنان طالب » وليست « جميل فردان » ، وأحسب أن هذه مغالطة لتضليل القرّاء والهروب من سلطة المجتمع ، فليس المهم في الشخصية آراءها السياسية

والثقافية ، وإنما حساسيتها وعواطفها ورؤيتها للحياة . وجميل فردان – الفلسطيني المثقف المهاجر إلى بغداد – هو صورة قريبة إلى درجة التّماهي مع جبرا الذي يتوزع على مرافئ شخصياته قبل أن يستقطب في إحداها ، والمشهد الجريء الذي نشير إليه يمثل صلب رؤية جبرا للصراع العربي الصهيوني وموقف المسيحيين من الغرب الذي يناصر المعتدي ويترك المقدسات المشتركة تسقط في قبضته ، فهو يقول :

« منذ ألف وخمسمائة سنة والمسيحية دين للأوربيّين دون غيرهم . فما علاقتنا نحن العرب والآسيويين وسكان شرق البحر الأبيض المتوسط بها ؟ لقد بدأت عندنا ، لكن اليونان والرومان أخذوها منا ، وكل ما بقي لنا منها مجموعةٌ باليَة من الطقوس لم نُضف إليها شيئًا خلاقًا طوال ألف سنة ، وما هو الدور الحضاري الخلاق الذي لعبته مسيحيتنا وسط عالم إسلاميّ ؟ كان يجب علينا بعد القرن الثامن أن نسلم أنفسنا لقوى الإسلام الجديدة تسليمًا تامًا لا جزئيًا كما فعلنا . . كانت أوربا دائمًا تخشى الشرق المسلم ، ولكن المسيحيين فيه المتطلعين دائمًا إلى أوربا حتى آلمتهم أعناقهم من كثرة التطلُّع لم يحصلوا إلا على ازدرائها المتساهل ، وهذا السبب هو الذي سيترك الغرب من أجله مدينة القدس وهي تتهدم تحت أقدام الإرهابيين الصهاينة . »

وعندما نستحضر أن مُخاطَب هذا المشهد إنما هو القارئ الأوربي أولاً – فإننا ندرك حِدَّة المواجهة وفعالية النقد التاريخيّ وجرح الشعور المسيطر عليه دينيًا في محاولة لتعميق الخط الذي تنتهجه الرواية في فضح الزيف الاجتماعيّ والكشفِ عن منابع القوة الحقيقية في الشخصية العربية .

كما أن هذه الرواية بانتقالها المحسوب من راوٍ إلى آخر في بعض الفصول تكسر تسلسُل السرد الزمنيّ ، وتجرِّب نمطًا من تداخُل الرُّؤَى وتَقابُلِ المنظورات ، مما يجعلها خطوة هامة في سبيل إضفاء قدر كبير من الحركية على التقنيات الفنية . ومع أن معظم الفصول قد كتبت على لسان « جميل فردان » - فإنّ ضرورة النفاذ إلى عالم « سلافة » الجيّاش ، والدخول إلى باطن « عدنان طالب » ، اقتضت من جبرا أن ينقل الصوت إلى الأولى في الفصل الثلاثين ، ويجعل الرابع والثلاثين قطعتين مقتطفتين من يوميات الثاني .

لكن النموذج الذي نريد أن نتريث عنده قليلاً لاستجلاء بعض مظاهر الحركية التقنية في السرد من ناحيةٍ ، وشعرية التعبير من ناحيةٍ ثانية ، هو « البحث عن وليد مسعود » على وجه التحديد ؛ لأنه هو الذي جعل جبرا يؤكد دوره الطليعيّ في تطوير الرواية العربية والوصول بها إلى نقطة قصوى في إحكام التصميم الهندسي ، وإدارة الأدوار والروايات بين الشخصيات المختلفة بإيقاع منتظم ، وتكوين بؤرة الحدث المتحرك عبر عمليات الاسترجاع ، والاستباق ، وتكسُّرات الزمن وتداخلاته ، في جديلة بالغة الإتقان حول محور غائب حاضر ، يمثل روح الإنسان العربيّ الضالّ في هذا العصر الحديث ، إنها بنية أيقونية شديدة التجسيد في ظاهرها الحركيّ لجوهر الوجود العربيّ الممزّق في عالم اليوم .

ومن الملاحظ أن هناك تطابقًا مدهشًا بين طبيعة جبرا الفنان وخواصّ هذا الجنس الأدبيّ الذي اختار التركيز عليه ، فبقدر شاعرية جبرا كان يمتلك أقصى درجة من حب البَوْح وحرارة الصدق في تنمية حس الاعتراف لديه عبر الممارسة الإبداعية ، في مجتمع يُعادي إلى حدٍّ مُريع هذا الحسّ ويُصر على خنقه وَسْطَ رُكام زائف من النفاق والحياء معًا .

وبما أن خاصية تعدُّد الأصوات الروائية ، وقيامِها بدور الأقنعة الشخصية ، بما يسمح بتوزيع الحقائق الوجودية عليها بشكل مراوغ ، تجعل فن القصّ مؤهَّلاً بامتياز لتجسيد حس البوح من جانبٍ ، وإشباع أخلاقية القارئ السطحية بإسناد مدار الأمر كله إلى عملية التخيُّل من جانبٍ آخر - فإن الرواية تظل هي الفن القادر على هذا الاعتراف المراوغ بأكثر أشياء الوجود حميمية ، فهي الكفيلة بتعرية الإنسان حتى مخ عظامه مع الإبقاء علي طبقة من الدفء الحنون تحيط به . وقد وجد فيها جبرا منفذًا لطاقته الإبداعية ، ومَعرِضًا لقدراته الفذة على خلق الشخوص والمواقف ، التي يستطيع أن يتلاعب بها وينفث في كل منها شيئًا من بوحه الحميم وعشقه المجنون بالحياة وحيرته المُمِضَّة في أقدارها ونهاياتها .

ولعل البنية الروائية للبحث عن وليد مسعود ، ابن بيت لحم المسيحي الذي هجر القدس من الأربعينيات إلى بغداد ، أن تكون تجسيدًا لبحث جبرا ذاته عن نفسه ، بحيث تقوم بعض الشخوص الأخرى بدور كنائيٍّ عن جوانب عديدة فيه ، حتى تصبح ملحمة الوجود المكتنز ، المفعم بالعشق والفكر وشهوة الحياة وإيقاع الجمال الحسيّ والرُّوحيّ فيها ، هي رحيقُ هذه الرحلة المشتتة ، إذ تمزج بين السرد والنجوى ، وتسجيل الكاسيت الذي يقوم بدور تيار الوعي ، وحوار الأصدقاء والصديقات ، في سيمفونيةٍ بالغة التعقيد شديدة الانسجام في الآن ذاته ، ولئن كان يصدرها بتنبيه يشير فيه إلى أن التوافق الذي قد يقوم بينها وبين أشخاص حقيقيين إنما هو من قبيل الصدفة - فإنه لا يلبث في الفصل الثاني أن يَعمِد لحيلة طريفة يدرج فيها قصةً داخل القصة ، بعد أن يخلع عنها أسماءها الرمزية ، ويكشف النقاب عن أشخاصها الحقيقيين ، وكأنها بذلك تصبح الوجه المعكوس للحياة في مرآة الفن ، مما يثبت لنا أن جبرا من هذا النوع من كبار الفنانين الذين لا

يبنون عالمهم المتخيَّل إلا من جُذاذات وكسر هذا العالم الذي يعيشونه بحرقة شديدة . وهو حينما يتذرع بالتقنيات السردية المتقدمة ، لا يفعل ذلك للتعمية ولا للتقية ، وإنما لمزيد من إشباع حب البوح والاعتراف والمزاوجة الماكرة بين مراوغة الفن بأدواتها الشعرية ومراوغة الحياة في واقعها المكروب .

وبوسعنا أن نلاحظ هنا فرقًا جوهريًا يُباعد بين منهج جبرا الإبداعيّ ومنهج نجيب محفوظ مثلاً ، الذي يعتمد على خلق عوالِمَ موضوعية شديدة التباعد عن أصداء سيرته الذاتية ، في حين يعمد جبرا إلى قلب تجربته الوجودية ويقسم ذاته على جسوم شخصياته ؛ حتى يطعم منها نسور خياله . ولعل هذا ما جعله شديد التباعد إزاء نجيب وقاسِيَ النقد له ، حتى في مناسبة خاصة كتلك التي أقامها اتحاد الكُتّاب في المغرب بمناسبة حصوله على جائزة نوبل عام ١٩٨٩ ، و وجد فيها جبرا فرصة لإعلان خيبة أمله في إبداع نجيب في مراحله الأخيرة . ولم يسعْني كي أنقذ الموقف - وكنت مقرر الجلسة - سوى أن أعرب عن تفهُّمي لموقف جبرا ، باعتباره مبدعًا لا يرضى عن إنجاز أحد غيره ، وإلا فقد دافعه الشخصيّ للتجاوز والكتابة ، وإن كان ذلك على حساب عدالته النقدية . فكثير من أعمال نجيب الأخيرة تستثمر من طاقات السرد وتوظف من جمالياته ما يعتبر طليعيًا حتى بمقياس الأجيال الأخيرة ، ولقد كانت دراستي المقدَّمة حينئذ عن « يوم قُتِلَ الزعيمُ » محاولةً للكشف عن دور المفارقة والإيقاع في تكوين بنيةٍ بالغة الكثافة والخصوبة الدلالية ، لكن جبرا الذي يود أن يظفر في حياته بمثل الاعتراف الذي ناله نجيب كان يرى الأمر بطريقة مخالفة ، وأحسب أنه حان الوقت الذي يأخذ فيه بعض ما يستحقه من اهتمام نقديّ موسع .

فإذا حاولنا الإلماح السريع لشعرية التعبير عِنْدَ جبرا - فسوف نلاحظ أنها لا

تتمثل بطبيعة الحال في غلبة أشكال المجاز والرمز بقدر ما تتجلى في محاولة الإمساك المُرهَف بأحدّ اللحظات وأكثرها درامية ، بحيث تصبح شعرية الموقف هي المكافأة التي يُهديها الأسلوب للرواية الفائقة .

وكثير من مشاهد « البحث عن وليد » مفعمة بهذا اللون من الشعرية ، غير أننا في هذا السياق الضاغط نكتفي باجتزاء سطور قليلة من الشريط الذي « يعزفه » الدكتور جواد حسني ، وينهمر على لسان وليد مسعود نوعًا من تعبير الغيبوبة في شهادةٍ وجودية يتوجه بها إلى مشهد - الاسم الرامز للأنثى - قائلاً :

« أ تحزنين على آجام الذهب وهي تنضو عنها أوراقها كما نضوت عنك ثيابك ورقة ورقة حتى الورقة الأخيرة والحزن يترقرق على وجهك ونهديك وبطنك وتقولين لا هذا كثير مستحيل أ تراني جميلة كشجرة هزت الريح عنها أوراقها والحب لها حزن كالمطر المنهمر والصباح غريب يُرى من النافذة الكبيرة كصور مجمدة على شاشة سينمائية يتوهج فيها الحنين والغموض والتوق والسر والألم مروان مروان ها ويبقى الألم أدري أدري كما في بعض الصور السيريالية عين على عين حوراء كحيلة دامعة والمطر يضرب النوافذ ويترقرق سيولاً على الزجاج وفجأة تملأ الشمس الدنيا وتزمر السيارات وتهدر مارقة خلال الغبار ويبقى الألم حتى في المشاهد النائية الفَسيحة حيث البحر والمراكب والصيادون وحيث الغابة وآجام الذهب تنضو عنها أوراقها . . . إلخ . »

ولا يحتاج الأمر لجهد نقديٍّ كي نتبين هنا خصائصَ تيار الوعي الأسلوبيةَ من إلغاء الفواصل والعواطف والنقاط ، وتدفق الجمل ملتبسة متضامة لتصنع خيمة تَخْييليَّة تجسد انهمار الأفكار والمشاعر بمنطقها الداخليِّ الخاص . وهنا نجدنا حيال

قطعة شعرية طليعية في تقطيعها للجمل وترويضها للصور ، وامتزاج البصريّ فيها ببقايا المحسوس الداخلي ، مما ينجم عن تداخل الأصوات ويعد مظهرًا لتكسُّر الزمن وتجلّيًا لتلك الحداثة الروائية التي أولع بها جبرا ، وأبدع بها عددًا من النماذج الرفيعة .

قراءة في « متون الأهرام »

الرواية الأخيرة لجمال الغيطاني « متون الأهرام » تجربة مثيرة وجديدة في الكتابة السردية ، تُقارِب روح المكان وعطر الثقافة المعتقة ، وتتخذ أشكالاً فاتنة لم تُفترع في القَصّ العربي بهذا الإيقاع الشعريّ من قبل ، حتى إنها تخالف نهج الغيطاني الذي اعتدناه في ظاهر الأمر ، وإن كانت في الحقيقة تظل تَلَمُّسًا لخفايا تلك العلاقة الباطنية الحميمة بين الإنسان والمكان ، عبر سحر الزمن وخلال تضاعيفه ، ترتفع على اليوميّ المبتذَل في الواقع المنظور ؛ إذ تتخذ منه – على وجه التحديد – نقطةَ انطلاق تحفر بعدها في الذاكرة ، لتبنيَ وعيًا حادًّا بمنابع الفن والحكمة في ظواهر الوجود . تبدأ من السطح كي تجرحه وتسيل دمه شعرًا دافئًا وفكرًا حارًّا متدفقًا ، مما يجعل هذه التجربة – على وجازتها – إضافةً لخبرة ممتدة في التقنيات الفنية ، وفي طُرق الأداء اللُّغويّ ؛ خاصة في وسائل مشارفة الأسرار الكبرى للحياة المصرية كما تتجلى في الرموز الباقية في المكان ، المتحدية للزمان .

في المتن الأول ، وهو بعنوان التشوُّف – يتّشح جمال الغيطاني برداء جديد من أردية الكتابة المشرقية ، إذ يُجري السَّرد على لسان رَحّالة مغربيّ يحضر إلى مصر سعيًا إلى اكتناه شيء من سرها الأعظم ، المتمثِّل في الأهرام ، حيث يتطلع إليه من فوق مئذنة الأزهر في مختلف الأوقات . فإذا جُنّ به عكف على رصيف الأزهر يتاجر في المخطوطات القديمة ؛ انتظارًا لكتاب موعود تتجلى فيه أسرار

الكنز المرصود . لكن الملمح البارز في هذا الفصل هو ما يجري على لسان الراوي من قطرات مكثّفة مركّزة ، فيها خلاصة الحكمة الملتحمة بالخاطرة واللحظة والتجربة الحية . وبقدر ما قد يتراءى لبعض القراء من مفارقة هذا الأسلوب لما هو مألوف في لغة السرد عادة – نجد أن جمال الغيطاني قد نجح في تحويل هذه التقنية القديمة في الترصيع الفكري لوسيلة جديدة في استحضار جوهر الكتابة العربية ، وتمثيل سر المعرفة المرتبطة بقطبين في ثقافة الإنسان المصريّ ، أقربهما يقع في الأزهر ، وأبعدهما يطوف على مشارف الآثار العظمى في الجيزة . من هذه القطرات المبلورة المصفّاة نقرأ مثلاً :

– لا تستدعي الذاكرة لحظةً إلا مقترنةً بموضعٍ ما .

– يستحيل العشق بدون معرفة .

– الأمر دائمًا نسبيّ .

– للبدايات شأن عظيم ، والبدايات لا تتكرر أبدًا .

ومع أن بوسعنا أن نحلّل طرائق توظيف هذه العبارات المكثفة في نسيج السرد ذاته ، بحيث يتضح تنميتها للحدث وإضاءتها للموقف – غير أنها تبدو في كل الحالات وكأنها محاكاةٌ سردية لتلك النقوش السرية ، التي ما تزال تتراءى على صفحة متون الأهرام ، فتنفث في أحجاره طاقة السحر وجلال الزمن .

ومن اللافت في هذا الفصل خصوصًا أنه يعكس نهج الغيطاني في تكوين خبرته الجمالية ؛ انطلاقًا من بَذْرة كامنة في خبرته الحيوية ، فالراوي يبدأ الدخول إلى عالم الشخصية من خلال تجربة خاصة حميمة ؛ إذ أن قصة « التهامي » هذا الشيخ الأليف الذي يبيع الكتب القديمة على رصيف الأزهر عند « باب المزينين » ،

إنما هي جزء هام في خبرة المؤلف/ الراوي يمثِّل نقطة الانفجار في تخليق العالم المتخيَّل .

وكأن لحظة السيرة الذاتية بكل ما تحتويه من صدق عارم مكتوم ، تتحول وقد اكتنزت فيها غازات التراكمات اليومية إلى منفذ لتشغيل الطاقة الديناميكية في توظيف المتخيَّل . هنا نجد الكاتب لا يفتعل الخبرة وهي تتخلق لديه اعتماداً على مكنون الذاكرة ، بل يستزرعها من بَذْرة حقيقية يحتضنها حتى تنموَ باستحلاب ما يرتبط بها من خبرات أخرى شعورية ولا شعورية ، لكنها تنبثق دائمًا من قلب واقع مُعاش بشكل صادق وعارم في قوته .

البنية الأيقونية للرواية :

ولأن متون الأهرام - مثل موضوعها الخارجي - ليست عَفْوية ولا انطباعية - فإنها تبدو عملاً فنيّا مدروسًا بطريقة هندسية محكمَة ؛ حيث نجدها تأخذ شكلاً مخروطيّا في متونها - أو فصولها السردية - تبدأ بالقاعدة المربعة ، ثم تُثنِّي بالإيغال الطويل لمجموعة من الفتيان الذين يشبهون أهل الكهف قليلاً ، وهم يرتفعون وينخفضون في داخل الهرم الأكبر حتى يصلوا إلى نقطة دائرية ، تنمحي عندها اتجاهات الأبعاد ونهايات المصائر . ثم تتقلَّص الفصول تدريجيّا وهي تلامس جسد الأهرام وروحها من الخارج والداخل ، حتي تصلَ إلى الذورة في الفصل الرابع عشر المؤلَّف من بضعة أحجار / كلمات تُفضي إلى الفضاء وتلتحم بالسماء .

ومعنى هذا أن بنية الرواية أيقونية ؛ أي أنها تقوم في تشكيلها الكتابيٍّ بصناعة تكوين يُضاهي تكوينَ الهرم في قاعدته وأضلاعه وارتفاعه وذروته ، هذا الشكل

المخروطيّ هو الذي يجعل الكيان الماديّ والمعنويّ وجهين يجسدان الطاقة الروحية الكامنة في الهرم ، حيث تصب فيها الشخصيات والأحداث كأنها ضراعةٌ لسرّ الأسرار وابتهالٌ لقدس الأحجار ، يرفعه جمال الغيطاني اليوم انبثاقًا من الضّمير الجماعي للمثقف المصريّ في تأمُّله لذاته وهُوِيَّته .

ومن الطريف أن نَرْقُب شكل المتون من العاشر حتى الرابع عشر ، حيث تستحيل ذروة السرد مجموعةً يسيرة جدًّا من الكلمات المسوَّرة بالصمت والفراغ ؛ أي إلى الكلمات وهي تتحول إلى شعر فعليّ على هذا النسق :

العاشر : وكأنهم على ميعاد ، وإن باعدت بينهم الآماد .

الحادي عشر : البداية نقطة ، والنهاية نقطة .

الثاني عشر : عند الذروة يقع الفَناء .

الثالث عشر : كل شيء من لا شيء .

الرابع عشر : لا شيء .

فمن الوجهة اللغوية والبصرية نلاحظ تآكُلَ المادة كي تُفسح المكان للفضاء ؛ أي للاتصال بالسماء التي تعتبر امتدادًا نورانيًا لها . لكننا نلاحظ من الوجهة الروائية أن تقنية تشعير التجربة لا بد أن تؤدي إلى نفاد الكلمات ، وتقع في نهاية الأمر في بئر الصمت لأنها أخذت تتصاعد عموديًا ، ولو كانت قد اتخذت اتجاهًا مخالفًا لتنغرس في جذور الحياة ، وتستقي مصادرَها من واقع الأقوام الذين يعيشون منذ القِدَم في البُؤَر السكانية المحيطة بالآثار ، حيث تطفح حياتهم بآلاف الحكايات والمرويات والأساطير ، لاتصلت بعروق أخرى ذهبية من الشعرية لم تكن لتنفدَ بهذا الشكل اللافت المصنوع ، لأن شعرية الحياة أبقى وأزخر من شعرية

الكلمات المسورة بالصمت .

الأسلوب ومادته :

لعل من أحكم مظاهر الكتابة عند جمال الغيطاني ما يتعلق بالجانب الأسلوبيّ فيه ، والمادة التاريخية المكوِّنة له ، فهو قد تمثَّل بشكلٍ شخصيّ روح اللغة القديمة في مستوياتها المختلفة ، خاصة منذ ألف ليلة وليلة ، وأطال صُحبة المؤرخين ، وأعاد إنتاج لوازمهم التعبيرية وطرقهم في السرد ، حتى أصبح أسلوب جمال نموذجًا من أوضح ما يمكن أن تتجلى فيه نظرية باختين في الحوارية وتعدُّد اللهجات . أصبح للكلمات عنده كينونتها الخاصة وشخصياتها ونبراتها التي تُسْهِم في جعل المواقف مسنونة ، وتلتقط الذبذبات السابحة في فضاء التاريخ لتقيم منها عالمها المتميز ، من هنا فإن الكلمة والجملة والنسق التعبيريّ كلها تقوم بدور البطولة في الكتابة لاستحضارها لعوالمَ كاملة تراثية . وقد نجمت عن ذلك ظاهرة أخرى في أسلوب الغيطاني تتمثل في تَباعُدٍ نسبيّ عن لغة الحياة المعاصرة بقدر ما تتراكم الطبقات التراثية من تاريخية وصوفية .

لكن علينا أن نحذر من إقامة تطابق ساذج بين لغة الغيطاني وأنماطِ الكتابة التراثية القديمة ، فالهُوَّة بينهما شاسعة ، مهما كانت درجة توظيفه وامتصاصه واختزانه لها ، إنه يُعيد تخليق بعض خواصها الجوهرية لتلعب دورًا جديدًا في نسيج سرديّ محدث ومحكم .

مثلاً أسلوبُه في اختيار الأوصاف الدالة المنهمرة بتدفق مدهش ، وطريقتُه في تواليها في أنساق تخلو من حروف العطف ، بسرعةٍ تحدد إيقاع الموصوف وشكل تلقِّينا لملامحه . هذا أسلوب حداثيّ متقن يمكن أن يذكرنا بطريقة كبار الروائيِّين

الغربيين ممن كانوا مولعين بهندسة الكلمات ، مثل فلوبير . ولنقرأ نموذجًا صغيرًا يتبين فيه هذا الاقتدار والاختلاف عن نمط الكتابة التقليدية ، وهو وصف لفتًى مصريٍّ وفتاةٍ أجنبية لحظةَ دخولهما بطن الهرم حيث يقول : « كان وسيمًا ، مُتَّقِدًا ، صريح الملامح ، كأنه خارج للتوِّ من جدار معبد لم تتغير ألوانه ورسومه ، عرف عنه تعففه وزهده في الأجنبيات اللواتي يرغبن أحفادَ من عاشوا هنا ، ما تعرض له من إغراءات ليس سرًّا بدءًا من التلويح بالإعجاب إلى التصريح ، إلى فرص عمل مغرية في الديار البعيدة . بل إن أكثر من امرأة عرضْنَ عليه عقود عمل صحيحة . . كل من شاهده يتقدمها قبل شروق الشمس باتجاه المدخل - تمنّى له أنه بديل له ، يسعى بين يديها ، تلك الفارهة الفيّاضة ، حديقة من الاستدارات الفوّارة ، تُلغي حضور ما عداها ، تفيض على الكافّة . . »

هذا الاقتصاد والاختيار وتلك الحركية لا يمكن لها أن تتمثّل في أيِّ نص مكتوب في العصور السابقة ، بل هي لغة الغيطاني ذات التموُّجات والإشعاعات العديدة ، توهم أنها مُنتزَعة من بطن الكتب ، وهي في الواقع مصنّعة بطريقة فنية حديثة . وقد نراه يقترب في الآونة الأخيرة من بعض العناصر التعبيرية الشائعة في الاستخدامات المعاصرة في مواقف الذروة ، وذلك مثل استخدامه لكلمة « يا سلام » التي تشدنا إلى لغة المعلّقين الرياضيين على المباريات الكُرَوية ، حينما ترد في المتن الثالث تشي باندماج الراوي في المشهد وإعجابِهِ الذاتي بطريقة رصد الحركة .

وعندما يبدو أن لغة الغيطاني قد تماهت مع السرد التاريخيّ - كما يحدث في الفصل الرابع المَحْكي عن ابن إياس في روايته لقصة محاولة المأمون قياسَ أبعاد الهرم الأكبر ؛ لإحداث الثّقب الذي ما زال يستعمل مدخلاً له حتى الآن نجد أن

النقطة التي يلتقي فيها السرد القديم بالنص الحديث هي لب الواقعة وطابَعُها العجائبيّ . أمّا حركية الحوار و وصف المشاعر وبناء الدلالة وكيفية تولّدها – فهو ما ينفرد به فن القَصّ الحديث ؛ أي أنه يتناول قطعًا متناثرة من عظم الأحداث ليقيم على أنقاضها جسمًا حيّا مُفْعَمًا بالروح والنضرة ، وعندئذ تتجلى قدرة الفنان على التقاط المادة الأولية من مصادرها المهملة وتخليق السياق الذي يضفي عليها معناها ، مما يجعلها كاشفة عن العالم التخييليّ الذي تقيمه على هامش ما كان لها من دلالة في السياق التاريخيّ أو الأسطوريّ الأول ، مع إمكانية التداخل الخصب المولّد بين هذه السياقات وصبّها في البؤرة الفنية الجديدة .

ميتافيزيقيا النهايات :

قد يشك بعض القراء في طبيعة العلاقة بين فصول هذه الرواية التي يطلق عليها الكاتب « متونًا » إيثارًا لتعدُّد دلالات هذه الكلمة التراثية ، إذ بينما تشير إلى الصُّلب المقابل للهامش قد تعني أيضًا النصّ المركز الذي يتطلب الشرح أو الظهر الأساسيّ للشيء أو الجزء المكين منه ، وهل تمثل قصصًا موجزة صغيرة تدور كلُّها حول محور الهرم لكن أبطالها مختلفون وأحداثها مستقلة ؟ أم أن هناك روابط بنيوية تشدها إلى نسق واحد تؤلف به عملاً روائيًا مكتملاً ؟

وربما كان تحديث الشكل الروائيّ في هذه التجربة على غير نظير سابق هو الذي يُفضي لهذا الشك ، لكننا إذا أخذنا في الاعتبار طبيعة التصميم الهندسيّ للبنية الأيقونية التي أشرنا إليها من قبل ، والخيط المشدود لمحاولة اكتناه سرّ الأهرام ، لا كنقلة خارجية لجمع مِزَقٍ متناثرة ، بل باعتباره نخاع السرد وعمودَه الفقري ، الذي تلتف حوله الوحدات المتماثلة في علاقتها السرية به ، على

اختلافها في الشخوص والأحداث . وإذا أضفنا إلى ذلك خاصية أخرى ذاتَ أهمية قصوى في ربط الوحدات السردية هي تَماثُلُ نهاياتها الملفَّعة دائمًا بالشك واللايقين ، إذ لا تستقر على مصير محدد أو نهاية واضحة - إذا أخذنا كل ذلك في اعتبارنا أدركنا أن الرواية محكمة في ترابطها ومنطقها الداخليّ ، بما لا يدع مجالاً لهذا الشك . وحتى المتن الوحيد الذي يبدو أنه يُفصح عن نهاية محددة سرعان ما نتبين طابَعَهُ الغرائبيّ ، وذلك عندما تحوَّل جسد الفتى والفتاة إلى رماد بعد محاولتهما لانتهاك قدسية المكان داخل الهرم والاندماج في لحظة عشق عارم ، فحتى هذا اليقين بما يتلفع فيه من غلائل أسطورية تعود إلى المعتقدات القديمة يسلمنا بدوره إلى النتيجة المبهمة نفسها .

وإذا كنا نلاحظ أن « القيمة » الوحيدة المكرورة في معظم المتون هي المعبرة عن استحالة العشق داخل الهرم وتحوُّل من يحاول ذلك إلى ذرات من الرماد - فإن هذا التكرار لا يمكن أن يكون عفويًا ، بل لا بد له من أن يصبح رمزًا ، ويتعين علينا حينئذ أن نتساءل عن المرموز له :

- هل نحن حيال مجرد إشارة لسرٍّ من أسرار الهرم ، لكن لماذا يتكرر دون غيره ؟

- أم أن العلاقة الوحيدة الممكنة بالهرم هي الاستغراق في الإعْجاب به وحبُّه وتقديسُه ، بحيث لا يمكن للمشاركة في هذا الحب إلا أن تكون تدنيسًا مُعاقَبًا ؟

- أم أن الجنس رمز الحياة والهرم رمز للآخرة ، ودورة أحدهما لا مفرَّ لها من أن تُلغي الدورة الأخرى وتحرقها ؟

أيًا ما كان الأمر فإنَّ هذا الخيط بدوره يمثل عصبًا مكشوفًا للرواية ، خاصة وأنه

بمثابة تنبيه للراوي بأنه لن يستطيع كعادته الاستغراق في الوصف الشَّبِقِي لما يجري بين هذه المتون من أحداث ، فهي مرصودة وممنوعة عليه .

كما نلاحظ أنه منذ المتن العاشر يبدأ الراوي في مفارقة الواقع المحسوس ، ليقيم عالمه المتخيَّل الخارج عن حدود المادة ، يبدأ في سماع الموسيقى الكونية المتصاعدة حول الهرم ، ورؤية الجسم الفاره الراقص الذي يتثنّى على إيقاعاتها ، وهي إيقاعات ليست عربية ولا فارسية ولا رومية ، مما يجعلنا حيال رؤية ميتافيزيقية صوفية تنجم عادة عن شدة التركيز في نقطة مادية واحدة ، حتى تُسفر عن تفجير طاقات مدهشة منها . ويمكننا القول حينئذ إن الواقع هنا يسلم الزمام لما وراء الواقع ، بعد أن استَتْصفى الكاتب كل إمكاناته في الوصف الحسيّ ، واستقطرها بتكثيف شديد ، وبقي أن يخلص لتصوير ما وراء المادة ، عندئذ يغيب الإنسان والمجتمع والتاريخ ، ولا يبقى سوى الخلود . وبوسعنا أن نتصور هذه النهاية الميتافيزيقية باعتبارها جوهر التأمُّل الشعريّ في علاقة الإنسان المصريّ برموزه المكانية الزمانية .

عندئذ نرى أن « متون الأهْرام » تسدُّ فراغًا في إضاءة المسافة الواصلة ما بين روح مصر المجسَّدة في حجارة الأهْرام العبقرية والمخيلةِ الفنية لهذا الإنسان ، وذلك عبر اعتصار الذبذبات الداخلية للوجدان وما يحفل به من معرفة وأساطير . فمنذ رواية « الجبل » لفتحي غانم وفيلم « المومياء » لشادي عبد السلام لا نذكر عملاً فنيّا يخترق هذه المسافة ويضيئها ؛ كاشفًا عن المكونات الحميمة للمخيلة والوجدان الشعبيّ .

وبوسعنا أن نتساءل في نهاية هذه القراءة ، هل تنتمي « متون الأهرام » للكتابة الواقعية أو للأدب العجائبيّ ؟

ونحسب أن من يلتفت إلى محاولة استبطانها لحقائق الوجود الخارجيّ كما تبدو في حدقة الفنان الذي يُحسن الإنصات لوقعها الداخليّ والولوج لعالمها – كان من حقه أن يعتبرها من صميم الكتابة الواقعية . أمّا من يلاحظ توقها المدهش لطرح الأسئلة ، وقدرتها على التوغّل في سحر المكان ، واستحضار روحه وتجسيد أسطورته – فلا بد أن يغلّب الجانب الغرائبيّ منها ، وتظل حساسية القارئ ، وذاكرته ، وقدرته على الاستجابة الجمالية للتجربة وإعادة إنتاجها – هي الحكم في هذا الأمر . لكن الرواية في جميع الحالات لا تستنفد إمكانات مقاربة الموضوع لدى الكاتب ذاته ، وأحسب أنه لكل ما يختزنه من عشق لتاريخه المجسّد واحتشاد لمقاربته سوف يعيد تقديم صور أخرى لا تقل بهاءً في تحقيق شعرية المكان عن هذه الصورة الفاتنة .

السرد وشعرية العامية

إذا كانت شجاعة الإبداع لا تقف عند حدٍّ فإن مسئولية النقد تتطلب تحليل نتائجها بوعي وتعاطف ، دون رفع شعارات التحريم أو التجريم . وقد بلغ ازدهار الحركة السردية في مصر خلال العقود الأخيرة درجةً تسمح بالتجريب في كل اتجاه ، في التقنيات ومزج الأجناس الأدبية ، وفي توظيف المستويات اللغوية المختلفة . ولا يدهشني أن يكون الروائيُّ الكبير يوسف القعيد هو الذي يأخذ زمام المبادرة في اقتحام منطقة لا تزال محفوفة بالمخاطر ، وهي استخدام العامية في السرد القصصي . وعلينا أن نتأمل هذه التجربة من منظورٍ فنيٍّ يغلِّب جانب الشعرية ومبادئها على الاعتبارات الثقافية التي تنحو إلى مصادرة حق المبدع خوفًا على الطابَع القوميِّ للأدب أو إشفاقًا على اللغة الفصيحة من سطوة العاميات ، إذ إن لدينا منظومةً جديدة من الفنون البصرية التي توظف العامية بمهارة فائقة – مثل الدراما التليفزيونية والسينما – دون أن تتهدد وحدة الأمة أو تُضعِفَ تماسك ثقافتها ، فاللهجة التي سادتها أصبحت موازية في عروبتها وشيوعها للغة الأم ، تغذيها بأسباب الحياة دون أن تعجِّل بنهايتها ، على عكس ما توقع المتخوفون . ومن ثم فإن المحاذير القومية الخاصة بدرجة الانتشار وصعوبة التوصيل لم تعد قائمة بعد أن أصبحت العامية المصرية « لغة الفن العربيّ » . كما أن علينا أن نَغُضَّ الطَّرْف مؤقتًا عن إشكالية أخرى يفجرها استخدام العامية في السرد القصصيِّ ،

ولا تخفف منها هذه الفنون الجديدة ، وهي صعوبة قراءة العامية لأنها لغة شفاهية منطوقة ، يثير إخضاعها لنمط الكتابة صعوباتٍ جمّة في الرّقْم والقراءة معًا . وقد عانيت نتائج ذلك عند قراءة رواية « لبن العصفور » التي نعرض لها ؛ إذ كان عليّ أن أبذل جهدًا كبيرًا في تلقّي المنطوق بصريًا وإعادةِ تمثُّله مرة أخرى . لكن بوسعنا أن نتغاضى عن هذه الصعوبة لو استطاعت التجربة أن تثبت لنا أنها تحقق بهذا النمط غاياتٍ فنية وجمالية تتجاوز المشاقّ التي يبذلها الكاتب والقارئ ، فالكاتب يختار أدواته بحريةٍ تامة ، وعلى القرّاء - إن وجدوا ما يستحق العناء ويكافئ المجهود - أن يستمتعوا بما يتيحه لهم من لذة ، أو ينصرفوا عنه إلى غيره ، ويبقى على النقاد مهمة التحليل والتعليل دون وصاية على الطرفين أو تعنُّتٍ معهما .

ثقافة السرد :

تقدم الراوية المتنكرة في لغة امرأة أمية تجري على لسانها بضمير المتكلم قصتها باعتبارها نتيجةً لما حدث ذات مرة عندما :

« نوبة واحد راهن واحد تاني ، قال له :

- تيجي نملا ستاشر زكيبة كلام !

- وحنمالهم منين ؟

- هو فيه أكتر وأرخص م الكلام في البلد دلوقتي ؟ »

فهي إذن رهان يجريه المؤلف ، لا على ملء ١٦ فصلاً تحولت في المخيلة الشعبية إلى صورة طريفة لزكيبة الكلام ، وإنما لنقل الأثر الشفاهيّ إلى الكتابة ، هذا هو التحدي الذي يواجهه الكاتب ويضع له عنوانًا جرى العرف على

استخدامه للتعبير عن الاستحالة « لبن العصفور » ؛ مما يُعَدُّ ترجمةً لِنيَّة المؤلف المثقف ، وتعبيرًا عن إدراكه للصعوبات التي تعترضه في هذه المهمة التي تخضع للصدفة ؛ لا للضرورة .

ولما كان القصُّ الروائيُّ عمليةً ثقافية معقدة ، تتطلب خلق الشخصيات الحية وتناوبَ الأدوار وهيكلةَ الزمن وتعدُّدَ الأصوات وتنظيم الأبنية السردية لتعطي دلالات مختلفة ، حيث يتم تشغيل هذه الآليات عبر ذاكرة اللغة الفصحى ومخزونها في هذا الجنس - فإن المحذور الأكبر من استخدام العامية في السرد يتمثل في خطر تحوُّل الرواية الفنية إلى مجرد « حدوتة شعبية » ، على اعتبار أن « الحدوته » ذات بنية بسيطة مسطحة ، أحادية الدلالة ، مستوية الزمن ، فقيرة اللغة ؛ فكيف يتسنَّى للكاتب الفنان أن يطوع هذه اللغة وينحت منها نموذجًا مكثفًا متشابكًا خصبًا يضاهي النماذج المتراكمة في الروايات الفنية ؟ إذ أن علينا أن نستبعد مبدئيًا احتمال جنوحه لتوظيف هذا المستوى ابتغاءَ للانتقال من الرواية إلى الحدوتة واستملاحًا فحسب للهجته العامية ، لا بد أن هناك دوافع أعمق تتصل بطموحه إلى تحقيق درجة عليا من التماهي والتشاكُل بين الحياة التي يريد أن يقترب منها إلى أقصى درجة واللغة التي يستخدمها في هذه المقاربة ؛ إنه يريد لروايته أن تنضح بماء الشعبية في مستنقعها ؛ حتى تفوح منها رائحة الحياة وزَخَمُها الحقيقيُّ ، فهل تسعفه جماليات العامية في تكوين هذا المنظور دون أن تضرب الأسس الفنية للرواية في مقتل ؟

لنبدأ في استكشاف مجموعة النتائج المترتبة على اختيار مستوى العامية للسرد القصصيِّ ، وفي مقدمتها اختيار الشخصية الراوية ذاتها ؛ إذ عندما يتخذ الكاتب

راويًا مثقفًا أو متوسطًا قادرًا على الحديث بالفصحى - فإن عملية التخيُّل تلتئم في ذاتها تلقائيًا عندما يكتب ، لأنه يفترض قارئًا يوجه له الخطاب المكتوب . أمّا عندما يختار راويةً أمية تتحدث بالعامية - فإن المفارقة تجعل دائرة التواصل لا تنغلق بسهولة ، إنها تملأ « زكايب كلام » وهذه استعارة ، فنحن حيال نصٌّ مكتوب عمليًا أمامنا ، وعلى افتراض أن هذه المرأة تتكلم فلمن تتحدث ؟

- إن تحدثت إلى نفسها فهي مجنونة بالمقياس المعتاد .

- وإن تحدثت لآخرين فمن هم ؟ وما هي ردود أفعالهم ؟ ومتى تم ذلك ؟ أي أن عملية التخيل ينتابها شيءٌ من الارتباك باتخاذ هذا المستوى التعبيريّ ، ونظل لآخر الرواية غير قادرين على تمثُّل الرهان ومعالجة الارتباك . كما يترتب على هذا الاختيار اللغويّ ، لا ضرورة الحرص على مستوى وعي الشخصية فهذا محتوم مهما كانت لغة السرد ، وإنما ضرورة التقيد بطريقة تخيلها للأشياء ، وبطريقة الوصف ؛ أي تكييف طبيعة الخواص الشعرية للسرد حتى تتواءم مع هذا المستوى اللغوي العاميّ .

ولنقارب الآن نموذجًا لهذا التخييل في طريقة وصف الشخصية عبر ذاكرة « ترتر » وعَبْر لسانها في المقام الأول ، فهي تقول عن غزالة :

« لسه فاكره جيّته زي ما يكون داحصل انبارح ، أو ينكن دلوقت أهه ، هدومه كت لازقة في جتته ، عرقه مرقه ، وريحة عرقه زي ريحة الخل ، وبقه منتن ، وسدره زي قفص الفراخ الفاضي ، جريدة جنب جريدة ، ولا حتى حتة لحمة بين الجريدة والتانية . . الواد زغر لي زغره عرّتني من هدومي . زغرة تجمد

المية في عز الصيف وتخلّيها تلج . بص لي بعيون مليانة حنيه ، والدموع مرغرغة فيها ، بتلمع زي نجوم السما في انصاص الليالي ، دموع غريبة ، لا عايزة تنزل ولا تخش جوه زي ما كانت . »

لا بُدَّ للمتلقي أن يلاحظ أن الراوية تحاول التفنن في الوصف ، تأتي بالتشبيهات الملائمة لتقيم ظلا تخييليًا للشخصية ، لكنها لا تستطيع أن تمضي بعيدًا في هذا التخييل ؛ أي أن المستوى اللغويَّ يحد من إمكانية تشغيل شعرية اللغة المعتمدة على المجازات والاستعارات والأوصاف الثقافية ، ولا بد له حينئذٍ أن يلجأ لنوع آخر يستثير فيه الطاقة الشعرية الكامنة في العامية ذاتها ، وهي طاقة لها موروثها الخاص ، يتمثل في أول مظاهره في الأمثال والعبارات المصكوكة ، وهي لوازم شعبية تريح المتكلم الشفويَّ ؛ لأنها تقيم الجسور بينه وبين حكمة الماضي من ناحيةٍ ، وتضمن له قبول المتلقي الشريك في وراثة هذه الحكمة من ناحيةٍ ثانية ، لكنها لا تتيح للمبدع فرصة إضافة شيء جوهريٍّ إليها ، فيظل مشدودًا للثروة الشعرية القديمة دون فرصة حقيقية لتنميتها كما يفعل الكاتب المثقف ، ويصبح قصارى جهده أن يقوم بتركيزها . وحسبنا للتدليل على ذلك أن نلتقط من الفقرة الأولى في الرواية هذه العبارات المصكوكة التالية :

- الكدب على الله خيبه . - إيه اللي لم الشامي على المغربي .
- والنبي ما كان يتعزّ . - بكره نقعد جنب الحيطه ونسمع العيطه .
- هو أنا عقلي دفتر . - حمارتك العارجه ولا سؤال اللئيم .
- يتسحَّب زي اللي عامل عامله . - من يد ما نعدمها .

- خَدني في دوكه . - عصافير بطنه صوصوت .

- يا ما جاب الغراب لُمُّهْ .

أكثر من عشرة تعبيرات جاهزة في صفحتين من القطع الصغير ، فما هي دلالة ذلك ؟ هل يشير هذا إلى أن لغة الكلام ليست عَفْويّة ولا طازجة كما نتوهم ، بل هي مليئة بالإكليشيهات الجاهزة التي تمثل بلاغتها وشعريتها الخاصة ، ويصبح اختيارها للسرد محاولةً لتوظيف هذه البلاغة دون القدرة على تجاوزها إبداعيًا ؟ أم أن نمطية العبارة تظل المُتَّكأ الذي تعتمد عليه في تخليق النموذج الإنسانيّ مما يحرمه من خصوصيته ويُفقده القدرة على أن ينطق بصوته الخاص وملامحه المميزة ، مما يجعله نموذجًا باهتًا شائعًا في نهاية الأمر ؟ أي أن اعتماده على القوالب الجاهزة يحرمه من تحقيق وجوده الخاص الذي يحفر مجراه في الذاكرة طبقًا للهجته الشخصية وكلماته المتميزة المختلفة عن النبرة الجماعية .

فاقد الشيء :

اختيار الرواية بضمير المتكلم كان خطوة متقدمة في التقنيات السردية ، ترتب عليها إمكانية استخدام تيار الوعي وعددٍ آخر من التطورات الفنية الهامة في بنية القصّ المحدث ، وهو يعني في الدرجة الأولى أن عملية التخيُّل وتكوين الرؤية والتعليق على الأحداث و وصف الشخوص ستتم كلها من هذا المنظور ، فهو الذي سيحدد مدى شعرية النص ومستوى وعيه وشعوره ، ومن ثم فإن التورُّط في اتخاذ شخصية عامية جاهلة محدودة الأفق ليتم السرد بالعامية على لسانها - يقيم توازنًا بين الشخصية الرئيسية واللغة بقدر ما يعد قيدًا على حرية الانطلاق في

التحليل والتعقيب والتعميق .

ولنتأمل الآن بعض مظاهر الخلل الناجمة عن هذا الوضع الحرج :

- يوسف القعيد كاتب متحرر عصريّ يدرك أن وظيفة الفن ليست في الانزلاق على سطح الحياة وتفادي المناطق الحساسة ، بل في المجابهة الشجاعة للمَمْنوعات وتعريةِ الطبقات المتراكمة عليها ، وهو لا يقمع حسه الرجوليّ في ضرورة التشويق واستخدام الشبق واللحظات الجنسية لخلق مناخ حميم في العمل ، لكنه محكوم هنا بمنطق الراوية العامية ومستواها النفسيّ ومعجمها ، حينئذ يَعمد إلى طريقة الغزل الشعبية ويُجريها على لسان المرأة وهي تتعشق محاسنها فتقول :

« ما جاليش نوم . قمت وقعدت على الحصيرة ، وفردت رجليه على آخرهم ، وقميص النوم ما يوصلشي إلا لحد فخادي وبس . وأول ما اقعد القَعْدة ديت ، يبان نص فخادي التحتانية . قعدت احسس على رجليه وعلى فخادي ، أحسس على وسطي ألاقيه ملبن ، أمسك صدري وأرفعه لفوق وأقول الرمان طاب وطلب الأكيلة . »

ومن الواضح أن هذا نوع من الشبق المعكوس الذي يُجريه المؤلف الرجل على لسان الراوية الأنثى دون أن يلتزم إلا بمستوى لغتها . ولا أحسب أن هذه هي طريقةُ وَعْيها بذاتها وجسدها ، فعالم الأنثى الشعبية مفعم بالفتنة الخاصة المغايرة .

- يبدو أن درجة المعقولية بالنسبة للأحداث والأفكار تفتقر إلى ضوابط محددة ، فهناك أحداث يمكن تبريرها وأخرى يصعب ذلك ، ففي الفصل الخامس

من الرواية تبدأ مرحلة الأحلام ، ويتم ما يشبه المعراج « لترتر » في الحلم إلى الجنة تسبقها « قلة » ، لكن ما دام هذا حلمًا فإن المعقولية تظل ممكنة نسبيًا . لكنها عندما تُفيق من الحلم وتتقمص دور الراوي المثقف الناقد وتعيب رفع الأذان بالميكروفون في المسجد ساعة الفجر ، وتزعم أنها لا تستطيع الاعتراض على ذلك لأن من يجرؤ على الاحتجاج « فالعيال بتوع الجنازير والجلاليب البيضه يقطعوه حتت ، واللي يسأل عنه يلاقي مصيره . »

عندئذ نلاحظ أن الموقف أصبح غير معقول لأمرين :

أولهما : لأن امرأة من هذا الوسط لا يخطر ببالها استغراب الأذان بالميكروفون ولا تفكر بأنه يقلقها ، فهذا يتطلب راويًا من مستوًى آخر .

وثانيهما : لأن هؤلاء الأولاد أنفسهم لا يقتلون على هذا السبب فحسب ، فالمبالغة الكاريكاتيرية واضحة وتتجاوز حدود المعقول .

– نلاحظ أن المؤلف لا يستطيع الالتزام بمستوى وعي الراوية ، وإلا حرم نفسه من إمكانيات اعتصار المفارقات والملاحظات الفنية واللُّغَوِيّة التي تُثري عمية السرد دائمًا ، والرواية مفعمة بأمثلة هذا التجاوز المُخِلّ ، وليس بوسعنا أن نتتبعها كلها ، ويكفي أن نسوق مثلاً يسيرًا على ذلك عندما تتساءل « ترتر » عن تجاوُرِ مدينة ناصر من ناحية ومنشية ناصر من ناحية أخرى ، وعن شخصية ناصر هذا ، فهي تلاحظ المفارقة في الأسماء مع اختلاف الأوضاع الطبقية ، وهذا يحتاج لثقافة عالية ، وتدّعي في الآن ذاته الجهل بمصدر هذه التسمية . ونستطيع أن نتصور أن شخصية عبد الناصر ليست خافية على أبناء هذا الجيل من الطبقات الشعبية ، فهو

ما زال حيًا في وجدانهم إلى درجة لا يمكن تصور هذا الجهل معها .

لكننا نأتي إلى المشكلة الجوهرية في الرواية وهي التي تُخِل بتماسك بِنْيتها لدرجة فادحة ، عندما تتعرض الراوية لسرد الحدث الرئيسي للقصة ، وهو العثور على حقيبة المليون جنيه فتأخذ في حكاية ما حدث لصاحبها ، وقصته مع المافيا ، وتنقُّله في السيارات المختلفة ، وما يعرض له من مواقف ومشكلات ، عندئذٍ تنتقل من راوية بضمير المتكلم إلى دور الراوي العليم بكل شيء ، وهو غير ممكن منطقيًا ولا فنيًا ؛ إذ من أين لها هذه المعلومات كلها وليست ثمة مصادر يمكن الاعتماد عليها في توصيف هذه الأحداث والتفاصيل ؟

ولأنّ القعيد فنان كبير يندر أن يقع في هذا الموقف - فإن السرد يوهم حدوث عملية انزلاق في الراوي وتغير طبيعته ، حيث يوشك الحديث أن ينتقل إلى « شوقي » مدرس التاريخ الذي وقع ضحيةً لهذه العصابة ، حتى وضع حقيبة المليون جنيه في سيارته وتركها في الشارع ، فسطا عليها غزالة واشترى بجزء منها زوجةَ صاحِبه وأولادها ، أو استأجرهم على حسب ما ينتهي إليه الاتفاق العجيب . لكن الكاتب لا يُحدث هذا التحول في شخصية الراوي بشكل صريح ، بل يدعنا في منطقة مبهمة غائمة ، فينتقل السرد أولاً إلى ضمير الغائب في مرحلة مفصلية ، ويكاد يتولاه شوقي ، ثم لا يلبث أن يعود إلى ترتر ، ونلاحظ أن المرحلة التي توهم بانتقال السرد إلى « شوقي » لا تجعل من الضروري المحافظة على مستوى اللغة العامية ، إذ إن درجة وعي مدرس التاريخ تجعله قادرًا على الانتقال إلى المستوى الفصيح في رواية الأحداث . ولعل الإبقاء على السرد بالعامية هو الذي أوهمنا باستمرار « ترتر » في القص ، وعدمِ انتقاله إلى شوقي ،

فالمستويات اللغوية ، على ما يثبته « باختين » في نظريته عن الحوارية ، تلعب دورًا جوهريًا في الكشف عن تعدُّد الأصوات واللهجات والملامح النفسية ، واتخاذ السرد - لا الحوار - من قماش العامية يُلغي إمكانية إقامة هذه الفوارق والإسهام بها في تجسيد الخواص النفسية والثقافية للشخصيات المختلفة .

مكسرات تقنية :

ولأننا حيال رواية فنية على مستوى رفيع من الإتقان ، تجرب نمطًا جديدًا في استكشاف إمكانيات السرد بالعامية ، وتتطلب الاختبار النقديَّ لنتائج هذه التجربة الجَسور - فإن علينا أن نتابع تحليل تلك النتائج بأكبر قدر من الحرية والأمانة ؛ وسنجد حينئذ أن هذا الاختيار قد ألقى بظله على طبيعة التقنيات الفنية فأضعف بعضها ولم ينل من بعضها الآخر ، شأن كل تجربة ناضجة .

وإذا كان الحدث المحوريُّ في الرواية - كما أسلفنا - هو العثور - على حقيبة النقود وما نجم عنها من استئجار الزوجة والأولاد - فإن بوسعنا أن نعرض هذا الحدث على قانون الصدفة والضرورة ، لأنه الفاصل بين الرواية الفنية والحدوتة الشعبية ، فالأولى تقيم كونًا متماسكًا مصغرًا يحكي قوانين الكون الأكبر ، لكن الحدوتة لها موقف غرائبيٌّ غير سببي تلعب فيه الصدفة دورًا مفصليًا في الأحداث وتركيبها . وإذا كان العثور على الحقيبة في رواية يوسف القعيد قد خضع للصدفة البحتة ؛ إذ إن غزالة قد ترك عشرات السيارات واختار واحدة منها لفتح شنطتها الخلفية والعثور فيها على الكنز - فإن ما ترتب على ذلك من وقائع له طابع الضرورة على غرابته ، فما يمكن أن تحدثه هذه الثروة في شخصيات تعيش على هامش البناء الاجتماعيِّ من تحوُّلات كبرى يتجاوز حدود المعقول . وأحسب أن

الجهد الإبداعيّ الخلاق الذي بذله الكاتب لشرح السلسلة السببية العميقة لتلك الأحداث - هو الذي يُضفي على الرواية طابَعها الفنيّ المُتقَن ، ويقلل من شأن الصدفة الأولى في العثور على الحقيبة .

وإذا كانت البنية الزمنية للرواية الحديثة نادرًا ما تمضي في خط مسطح مستقيم ، بل تتخللها دائمًا انقطاعات واستراحات واستباقات ، بحيث تبدو متداخلة متعرجة بشكل يجعلها قابلة لأن تمثل في رسوم بيانية وهندسية كما تفعل السَّرْديّات الحديثة ، فإن بنية الحدوتة الزمنية طولية أحادية البعد بطريقة نمطية واضحة . فإذا تأملنا « لبن العصفور » من هذا المنظور - وجدناها تحقق شروط البنية الزمنية للرواية ؛ فهي تبدأ باسترجاع مكثف ، وتترك التسلسُل معلقًا في الفصل الثامن لتشرع في التاسع متابعة مستوًى زمنيٍّ آخر ، صحيح أنها تتذرع لذلك بوسائل أسلوبية تعود للعامية مثل « يرجع مرجوعنا لأصل الحكاية » ، لكنها تحرص على أداء هذه الوظيفة المتشابكة للزمن ، فصاحبها روائيٌّ قدير يجرب آليات جديدة فعالة .

ولا يبقى أمامنا سوى أن نختبر النتيجة التي تترتب على سرد العامية في تحديد رؤية العمل الإبداعي الكلية ، والدلالة الشاملة له . هنا نلاحظ مفارقة كبيرة بين منظور الراوية بوعيها المحدود ، وما يمكن أن تستخلصه القراءة النقدية للرواية . فمن منظور هذه المرأة ليس ثمة تفسير معقول للأحداث سوى أنها « قدر ومكتوب على الجبين ، ولا بد أن تراه العين » ؛ إذ أن هذا هو مستوى وعيها وقراره الغَيبيّ الأخير مهما كانت في سلوكها ومواقفها وتفاصيل حياتها مجافية لنفس هذا المنطق الديني ، فانفصام الوعي عن الحس الأخلاقي خاصية جوهرية في أمثالها ؛

أي أن حياتها محكومة بالعوامل المادية وفَهْمَها قاصر على الجانب القيمي المستكين . أمّا دلالة الرواية ذاتها فهي تقع في تلك المنطقة الخصبة من تشابك العوامل الاقتصادية والثقافية في تكييف السلوك الطبقيّ ، والتحكُّم في متغيراته في المجتمع المصريّ الحديث ، فهي نقد عميق للتحوُّلات القيمية وكشف عن آلياتها الغريبة وفضح لمظاهر النفاق والازدواجية في البنية الأخلاقية للمجتمع بأسره .

على أن اتخاذ السرد بالعامية قد أتاح الفرصة لاختبار شعريتها المحدودة في القص ، وقيودها المفروضة على الوصف والتعليق ، وكشف عن عدد من النتائج السلبية التي تجعلها أداة قاصرة عن تحقيق الإمكانات الإبداعية ، مهما كانت قدرة صاحب التجربة على تطويعها واختراق حواجزها .

قناديل إبراهيم عبد المجيد

يقدم إبراهيم عبد المجيد لروايته الأخيرة « قناديل البحر » بكلمات شائقة بعنوان « هل من حقي أن . . » – يطرح فيها بطريقة عَفْوية مشكلة الكتابة عن اللحظات الإبداعية ، والحكايات التي تدور حول الأعمال الفنية وبواعثها وقصة تخلق رموزها واستواء تفاصيلها ، مما يكشف عن كيفية تولُّدها لدى الأديب والهموم التي كانت تستغرقه عند تأليفها ، مما يمكن أن يقدم مادة مثيرة للناقد الذي يصبح بوسعه أن يقيس المسافة بين النيات والإنجازات ، ويفسر الإشارات والإحالات ، ويتفادى الوقوع في شَرَك المؤلف وهو يدفعه مع بقية القراء لإيثار فهم معين للعمل على غيره من احتمالات القراءة .

ولأن إبراهيم عبد المجيد روائي من الصف الأول في مصر ، مضى في طريقه شوطًا طويلاً ، وأصبح ذا تجربة جمالية غنية ، ولَمّا كان الإبداع مصاحبًا عادة لطقوسٍ في القراءة والكتابة وعاداتهما – فإن الكاتب سرعان ما يستشعر أنه قد أصبح أسيرًا لها ، ومن ثم فإن حركة إبداعه الديناميكية تتجه نحو تغيير هذه الطقوس أو اختراقِها بالكشف عنها ، على أن الروائي من أقدر الفنانين على حكاية تحوُّلات أفكاره ومشروعاته ، إذ إن بوسعه أن يتخذ من جميع حالاته الداخلية والخارجية مادةً ممتازة لموضوعه السرديّ ، مما يجعله قادرًا على أن يكتب رواية كل رواية فيما يسمى « بالميتارواية » أو الرواية حول الرواية .

وقد كنت دائمًا أحسب أن عملية تَراكُم الأعراف وتَداوُل الشعائر لم تمتدّ بظلها حتى تشمل القصاصين ، وأظن أن أحد أسباب انطلاق الطاقة الإبداعية لهم هو تحررهم من التراث الموروث الذي يمكن أن يفرض وصايةً زاجرة لهم ، ويحدِّد نماذجَ يتعين عليهم مصارعتها وتجاوزها . لكن إبراهيم عبد المجيد يشكو في هذه المقدمة من ضغط التراث عليه ، وإن كان يتكون من تقاليد متداولة مفهومة ضمنيًا ، تحرم على الكاتب - فيما يزعم - إلقاءَ الضوء على تجربته وسرد حكايتها ، لكنني أعتقد أنه بالغَ قليلاً في هذا الأمر ، لأن الأدب العالميّ مفعم بهذه المادة الثرية ، ومن حق القارئ العربيّ أن يعرف عمليات التحضير والإعداد ونوادر التنفيذ التي صاحبت الأعمال الكبرى في تراثه القصصيّ ؛ فقصص الثلاثية لنجيب محفوظ ومدن الملح لعبد الرحمن منيف وتجليات الغيطاني تحتاج لهذه الأدبيات ، وما زال بوسع أصحابها أن يرووا كيفية كتابتها ونشرها .

من هنا فإن ما يتساءل عنه المؤلف « هل من حقي أن . . » يبدو أنه داخل في صميم واجبه ، لا مجرد حقه . على أن القضية التي تشغله في بقية هذا التقديم تدور حول مسألة الفن والنبوءة . وإذا كان ينبغي لنا أن نسلم بعمق الحدس والاستبصار والقدرة على قراءة الغيب عند الكتّاب المبدعين - فإن الكتاب الذي يقرأ فيه الفنان هذا الغيب إنما هو كتاب الوجود ذاته ، كتاب الكون والمجتمع والإنسان ، كتاب الحياة الزاخرة المتأملة . فعندما يكتب الروائي قصةً لا بد له أن يتخذ موقفًا معكوسًا ، فهو لا يعرض الأحداث وينتهي معها إلى نتائجها السببية المنطقية ، بل يتمثل المصائر التي تبدو له في نهاية الأفق ، ويقيم من الأحداث والتطورات ما يكاد يتطابق مع ما تراءى له ، مع احتفاظه للمفاجآت المدهشة بأهميتها وحيويتها ، لا بد - باختصار - أن يكون لديه منظورٌ للمستقبل يفسر به

ترتيب الوقائع ومعناها ، وليس هناك أديبٌ كبير محرومٌ من هذا المنظور ، فإذا صدقته الأحداث كانت شاهداً على عمق وعيه . فنبوءة الفن إذن هي قراءة القانون الكليّ للوجود .

لكن لنطالع المشهد الذي ذُعِر منه المؤلف عند تصحيح تجارب الطباعة بعد وقوع زَلْزال أكتوبر في القاهرة :

« هذه الأرض الشهيرة في التاريخ ، والتي تشغل أقصى الشمال الشرقي من قارة أفريقيا ، والتي طمعت فيها الدول في كل زمان ، والتي اسمها مصر ، سوف تفقد جاذبيتها . ستنعدم خاصية الجاذبية الأرضية فيها ، وسينقذف الناس إلى الفضاء العالي في سقوط لم تعرفه البشرية ، وسيمضون ما بقيَ لهم من أعمار في المجرّات الفضائية البعيدة ، نجومًا سيتحولون أو أقمارًا . المؤكد أنهم سينفجرون ولن ينزلوا إلى الأرض مرة أخرى ، الأرض نفسها ستنفجر خلفهم في حركات تكوينية لم تعرفها العصور الجيولوجية كلها ، ستظهر جبال وبراكين ، وستمتلئ الوديان بالمعدن المصهور ، وسيصبح كل شيء عجوزاً شائهًا . . »

ومن الواضح أن مثل هذه النبوءة الكونية ليست من قبيل الرؤية التاريخية التي أشرنا إليها ، كما أنها لا يمكن أن تنتمي إلى منطقة الخيال العلميّ ، إنها مجرد كابوس رمزيٌّ يجسّد خيبة أمل الكاتب في وطنه ، النابعة أساسًا من شدة إحساسه بمركزيّته ، وفداحةِ تخليه في منظوره عن مسئوليته القومية ، خاصةً خلال حرب الخليج الأخيرة . إنها نوع من النقد السياسيّ الفاجع ، عندما تتحوّل الرُّؤى إلى رموز للشعور بمدى العجز والتشويه والخسارة الكونية الناجمة عنهما .

الشهادة السياسية :

هناك ثلاثة خيوط متشابكة تنسج أطراف الأحداث في ذاكرة الراوي على

أرضية واقع غير مثير ؛ رحلة عادية تقوم بها أسرة مصرية إلى العريش ومواقع سيناء :

الخيط الأول يلتمع بين حين وآخر ، لكنه لا يتدفق إلا عند نهاية القصة في فصل بعنوان « كوبري الفِرْدان » ، وفيه يحكي الراوي أوضح معالم العبور في حرب أكتوبر دون خجل ، هذا الخجل السياسيّ الدالّ ، بعد أن يكون قد استحضر مرات عديدة قصةَ الهروب الكبير عام ١٩٦٧ وعبور رمال سينا مع البدو .

الخيط الثاني : هو ما يتراءى له من ذكريات عن العراق والبصرة ، ويتجلى أيضًا في بؤرته الصافية في فصل قبيل الختام بعنوان « يحيى » وفيه يتم تذكر ونسيان حكاية الجندي العراقيّ « سبتي » ومذكراته الضائعة وملحمته الفاجعة .

الخيط الثالث : هو موسكو في ذاكرة ناجي ، ولا يبقى منها ظل للخيبة الأيديولوجية ، بل تلمع في ثناياها صور خاطفة من النساء والمارتيني والسجائر والبوح الجنسي .

على أن تلاحم هذه الخيوط يجعلنا نتساءل : ما هي الرؤية التي تنبثق من هذا التركيب الثلاثي ؟ وسرعانَ ما ندرك أنها لا تتجمع إلا في وجدان الكاتب المثقف المصريّ في التسعينيّات . ومع أن إبراهيم عبد المجيد يجتهد باقتدار واضح في خَلْق عالم موضوعيّ ونَقْلِ عناصره بأمانة كي تقوم بالتعبير عن الدلالة الكلية للعمل ، لكنه لا يلبث أن ينسى هذا الموقف ، ويسترسل بطواعيةٍ وسهولة في وصف أحداثٍ شبه فعلية و وقائعَ شخصية ، وهو نفسه قد ساعدنا في المقدمة على الربط بين عناصر المتخيل و واقعه الخاصّ ، فقد حدثنا عن رحلة فعلية قام

بهـا إلى العريش وهو مـأزوم من جـرّاء حرب العراق ، ومن السـهل أن نضـم إلى ذلك ذكرياته عن رحلةٍ ما إلى الاتحاد السوفييتي قبيل انهياره ، مما يجعلنا هنا إزاء مواد أولية تم التقاطُها من الواقع الشخصيِّ المباشر للكاتب ، والإمساك بخيوطها التي تكون نسيج العـمل ، ومعنى هذا أنه مـهـدد بأن يدور حـول ذاته في مـعظم الحـالات ، لا ينتقل كـثيرًا إلى عـالم الآخـرين ولا يتـعـاطف مع دواخلهم ، مما يجعلنا نميل إلى وصْف هذه الرؤية بأنها غنائية ذاتية ، تتميز بطابَعِها الثقافيِّ في المقام الأول .

يعزز ذلك أن الرواية تبدأ بضمير الغائب لتصوير المشهد الطوبوغرافي لسيناء ، ثم لا تلبث منذ الصفحة الثّانية أن تتخذ ضـمير المتكلم على لسان راوٍ محـدد هو ناجي ، الذي يستشعر القارئ أنه مجرد تسمية متحايلة للمتكلم الأول/ المؤلف ، فهـو أب يقوم برحلة سيـاحيـة في العريش وسيناء ، لكن ما يختزنه في ذاكـرته الأدبية عن العراق وروسيا يجعل المسافة تضيق بينه وبين المؤلف حتى يتطابقا . ويترتب على ذلك غلبةُ الطابع البَوْحيّ المباشر في القصة حتى تبدو كأنها مذكرات شخصية .

وإذا كـانت هذه الذاتية الغنائيـة هي الخاصيـةَ الجـوهرية للرواية – فـإن علينا أن نعتبرها بمثابة شهادة سياسية وفنية حتى نُحسن قراءتها ولا نبـحث فيها عمّا لا تحتويه ، وعندئذٍ نجد أنها تكتسب قيمة خاصة في صدقها عن التعبير القويِّ عن منظور هذا الجيل من المثـقـفين في مـصـر تجاه الأحـداث الكبـرى في العـقـدين الأخيرين ، فكثيرًا ما نسمع بعض السُّذَّجِ يتساءلون عن مدى انعكاس الأحـداث التـاريخية على الأدب ، ويقـولون إن حـدثًا عظيمًا في حجم حرب أكتـوبر لم يُكتب عنه ما يليق به ، وكأنهم يقيسون الفن بالمِتْر في موازاة التاريخ ، وأحسب

أن سطورًا موجزة مثل التي كتبها إبراهيم عبد المجيد في هذه القصة تكفي كي تجعلّنا نفهم الأسباب العميقة لاختلال هذا التوازي المزعوم بين الأدب والحياة ، إذ يقول :

« لقد ورث حبَّ الصحراء منذ طفولته ، لكنّه حين جاء إلى أبعد نقطة هنا جيء به محمولاً على وجه السرعة . لم يبقَ إلا لياليَ معدودة ، واستغرق فراره الليليُّ خمسة وعشرين يومًا قطع به الأعراب فيها دروبًا لا يعرفها غيرهم . أعطاهم سلاحه فأعطوه حياته . نفس القصة المؤلمة التي سمعها وهو صغير في العاشرة إبّان العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ ، عاشها وهو في العشرين عام ١٩٦٧ . في السابعة والعشرين من عمره اختلف الأمر ، عاد إلى الصحراء فتيًا يريد قطع كل مسالكها ، لكن السياسة قيدته إلى أرض ضيقة ، بضعة كيلومترات خلف القناة . ذلك تاريخ صار منسيًا الآن ، وهو لا يريد أن يتذكره ، خرج من الحرب راضيًا عن نفسه ، وليس أعظمَ من شعور المحارب بالرضا والفخر ، إذا كان الساسة قد تخاذلوا وخذلوه فكل حبة رمل داس عليها في سيناء تعرف أنه بريء من الخِذْلان ، وتظل الصحراء غير جميلة أبدًا . . »

هنا نجد الأحداث تُختزَلُ في كلمات يسيرة لأن سياقها الداخليَّ لم يسمح لها بالامتلاء والامتداد وإشباع حس البطولة ، فالسياسة قد أحبطت لذة النصر العسكريِّ عندما بادرت إلى مصالحة العدو وطردت أبطاله وشوهت فرحته ، ومهما بدا الآن - بأثر رجعيٍّ - أنها كانت نسبيًا على حق - فإنها في وقتها لم تمضِ بالإيقاع المضبوط مع مشاعر الناس ، كانت تتعجل الانتهاء من مَأزِق كبير ، مما جعلها تسبح ضد تيار الشعور الوطنيِّ والقوميِّ ، وتؤدي لتشققات كبيرة .

البنية الفنية للرواية :

إذا كانت الرواية تتبع خط حركة ذاكرة ناجي ، تغيب عندما يستغرق في استحضار مشاهد الماضي ، وتحضر إلى الواقع عندما يفيق على صور الحاضر ويحكي تفاصيله - فإنها تمضي هكذا بسلاسة واضحة مزاوِجةً بين الأزمنة المختلفة والأمكنة المتعددة ، مما يؤلف النسق الكليّ لبنيتها المتماسكة . وعندما تُمعن في الهروب وراء انخطافات الذاكرة وتداعياتها الخفية - فهي لا تخرج على هذا المنطق ، فالراوي الذي يحكي قصة رحلته كان يرقب باهتمام فتاة فلسطينية لافتة تأتي إليهم علي شاطئ العريش بحثًا عن أصدقائها ، ثم لا يلبث أن تنزلق ذكرياته منها إلى مغامراته في العشق في أوكرانيا وغيرها من الأصقاع السوفييتية ، وهذا طبيعيٌّ ومعقول ، فالعشق بالعشق يذكر وإن كان هذا يؤكد الطابع الذاتيَّ للرواية ؛ حيث يتطابق الراوي مع المؤلف الذي لا يكتفي بالبيانات المبثوثة في النص ذاته ، بل يستخدم بيانات لم يرد ذكرها ، اعتمادًا على مخزونه الشخصيّ.

ولأن النسيج السرديّ من أكثر الأشكال اللغوية حساسيةً ودقة - فهو لا يحتمل عمليات الاختراق المفاجئ التي تمزقه ، في حين يتم تدعيمُه بكل أنواع التطريز والتعليق والتوشيح ، وثمة عنوان مُقحَمٌ بعد فصل « الفتاة الفلسطينية » يسمى « أرابيسك » ، وهو على صغره - إذ لا يتجاوز صفحتين - يكاد يمثل مسمارًا بارزًا في مسطَّح الرواية ، إذ يتكون من عدد من النوادر والحكايات الجنسية والأقوال الفاحشة و وصفات رجوع الشيخ لصباه مما لا علاقة له بسياق الرواية ، فهو لا يُحكى مثلاً على أنه نوع من التداعي لذاكرة ناجي ولا يوظَّف لشرح أو إضاءة حالة نفسية أو موقف قصصيّ ، يتم إدراجه واختفاؤه بشكل مفاجئ دون أيّ تفسير معقول . وعندما ناقشت المؤلف في هذا الحشو الضار -

قال إنه قد استشعر ضرورة الخروج عن نمط السرد المنطقيّ المألوف ، وإحداث صدمة للقارئ بإرجاعه إلى فِلْذات جريئة من تراثه الأدبيّ كلونٍ من الاحتجاج على الوضع السيِّئ للإنسان العربيّ اليوم ، وأحسب أن هذه وظيفةٌ حيوية لعملية الإقحام التراثيّ ، لكنها بدلاً من أن تتم على طريقة المؤلف - كان لا بد أن تتم من داخل الراوي ذاته بعد اكتسابه لحقوقه الموضوعية واستقلاله عن الكاتب ، فنفس هذه المادة تصبح متفجرة إن تم وصلُها بسلك رفيع يجعل مفتاح تشغيلها في يد الراوي وليس في يد المؤلف ، ولم يكن هذا يتطلب سوى إشارةٍ يسيرة عَفْوية قبلها أو بعدها ، عندئذٍ لا تصبح حشوًا فاصلاً بل تتحوَّل لمادة ناسفة ، تجرح الحسّ السائد ، وتُعيد للوعي الغائب شيئًا من اليقظة والتوتر ، لأن ما يستغرق فيه الإنسان العربيّ من تناقضات سياسية واجتماعية قد تصعب رؤيته دون هذه العمليات الاقتحامية الجسور .

ويتميز إبراهيم عبد المجيد باقتدارٍ واضح في هذا التوظيف ؛ إذ يستثمر طاقته الروائية بحسٍّ نقديٍّ خلاق ، عندما يسترسل في مشاهدَ أخرى - من منظور الراوي - ليقدم ملاحظاتٍ نقدية بالغةَ الجِدَّة في مثل قوله :

« نزلوا فقابلهم الهواء المبلول برذاذ البحر ، ولا بد أن الجميع انتعشوا . لاحظ ناجي لافتةً على الشاطئ تعلن أن الشاطئ خاص لأعضاء نادي الشمس بالقاهرة . . . ياه ، القاهرة التي كانت تراجعت كثيرًا من الذاكرة ، لماذا جاء بهم مسئول الرحلة ليروا هذا الجمال الإلهيّ يحيطه أعضاء نادي الشمس بالأنانية ؟ إذن لن يسمح لهم بالدخول ، هذه الشواطئ الخاصة الغبية التي انتشرت في كل سواحل مصر . . حرمت ثورة يوليو الباشوات من هذه الشواطئ وأعطتها للجيش والبوليس . بعد موت عبد الناصر أعطى السادات الباشوات الجدد

شواطئ جديدة ، ولم يتخلَّ الجيش والبوليس عن شواطئه ومناطق نفوذه . لم يبق للشعب شيء !»

هنا يدخل النقد في صميم الرؤية الحميمة للإنسان المصريّ مُمَثَّلاً في الراوي دون المساس بالتئام النسيج السرديّ للرواية ، بل على العكس من ذلك ، يتم تجسيد حركة الذاكرة بطريقة فنية لافتة في هذه الصيغة « ياه . . القاهرة التي كانت تراجعت كثيرًا من الذاكرة » مما يجعل التداعي مُشْبَعًا بالعَفْوية ومُساوِقًا للمنطق الداخليّ للقص ومجسِّدًا له في الآن ذاته .

وتظل النقطة الأخيرة التي نود الإشارة إليها متعلقةً بعنوان الرواية « قناديل البحر » ودلالته المرتبطة بسياق الأحداث وطبيعة المواقف ، ذلك لأن العنوان دائمًا موسوم ، تتركز فيه معانٍ متعددة ، وتنتهي إليه خلاصة الفكرة الجوهرية ، فهو إمّا أن يكون بؤرة مستقطبة لدلالة العمل ، وإمّا أن يكون عاكسًا بالتقابل لهذه الدلالة ومساعدًا على بلورتها . وثمة فصل في منتصف الرواية بعنوان « القناديل » يعرض لها باعتبارها كائنات هلامية تُفرز مادة حارقة تصيب من يلمسها ، ثم يفتح القنديل لوامسه يأخذه بينها ، يذيبه في المادة القِلْوية المنبعثة منه ويمتصه ؛ إذ ليس له فم ولا أسنان .

ويعود الكاتب مرة أخرى لذكر القناديل ؛ إذ يجعل « زياد » ابن ناجي الصغير يستعرض عنها طرفًا من المعلومات التي قرأها في إحدى دوائر المعارف ، لكن العلاقة بين الدال والمدلول ، بين القناديل وما تشير إليه تظل مباشرة لا تخرج عن هذا المعنى مما يجعل تسمية الرواية بها غير مفهومة .

بيد أنه لا يلبث في حوار عارض مع جاره البليد في الرحلة ، بعد أن يعبث به

عن طريق إظهار تفاهته وحرصه على اقتناء أدوية الفحولة من ناحية ، وعدم كفاءته لإدارة حوارٍ سياسيٍّ له مغزًى من ناحية أخرى ، يشير إلى القنديل قائلاً : « القنديل حيوان قذر ، رخو بليد ، تافه في نهاية الأمر ، يستسلم للموج يضربه كما يشاء ، ويحمله كما يشاء ، ليُلْقِيَ به أنَّى يشاء . »

هنا . . تتفتح الإشارة عن علاقة عميقة للقنديل بالمخاطب ، بهذا النوع من الناس الذي لا يمتلك إرادة ولا روية ولا قدرة على التحكم في مصيره ، وعندئذٍ تأخذ القناديل في التحوُّل إلى رموز وتكتسب طابعًا إنسانيًا ، أو يأخذ بعض الناس - في منظور النص - في التحوُّل إلى قناديل ، وتتضح هلاميتهم ، ويصبح بوسعنا حينئذ أن نعيد فهم الشخصيات وعلاقاتها ومدى فعاليتها في ضوء هذه العلاقة الجديدة ، وإن كان ذلك يتم بأثرٍ رجعيّ إلا أنه يُضفي على النص درجةً قصوى من تماسك الدلالة وتكثيفها بعد أن كانت مشتتة تتوزع على مشاهد عديدة . وهنا ندرك أيضًا الطابع الكِنائيّ العميق للسرد ، فقناديل البحر كناية عن هؤلاء البشر ، وإرادةُ معناها الحرفيّ المباشر تَحرِمُ النصَّ من هذا البُعد المجازيّ الأصيل الذي يعمق أدبيته ، ويُبرز شعريته ، ويُلقي بظلاله الدلالية على بنيته الكلية .

« صخب البحيرة »

صورة القراءة :

لا تزال القراءة هي الوسيلة المُثلى لتنشيط ذاكرة الإنسان وتشغيل مخيلته ، مهما كانت اللذة الجمالية الناجمة عن المعاينة البصرية للأشكال الفنية المرئية ، أو المتابعة السمعية للأصوات غير اللغوية . إذ إن الصورة الناجزة أمام العين مباشرةً لا تترك مجالاً حيويًا للإنسان يمارس فيه حريته في الخلق والتكوين ، إذا قيست بتلك الصورة الهاربة التي يجتهد في تشكيلها عبر الرموز اللغوية المعقدة . فعندما نرى الأشياء ماثلةً أمامنا نسارع على التوّ بتصنيفها وإضفاء معنًى نمطيّ عليها دون تساؤلٍ عن إمكاناتها الدلالية الأخرى ، إذ إن قُرْب المسافة يحرمنا من بُعْد التأمل والاستغراق . أمّا إذا تناولنا نصًا لغويًا وقمنا بترجمته طبقًا لخبرتنا المتراكمة إلى صور في الذاكرة . فإنها تتحول حينئذٍ إلى جزء حميم من حياتنا مفعمٍ بمذاق الوجود ذاته ، وتمثل منذ تلك اللحظة رصيداً تصوريًا ومعرفيًا للإنسان يسعفه في استشفاف الدلالات وبناء المنظومات الرمزية لثقافته . من هنا فإن الجهد الذي نبذله في القراءة وتكوين الصور لا يصبح مجرد بيانات بصرية مختزنة ومختزلة ، مثل المشاهدِ التي تقع عليها أنظارنا ، بل يتحوّل إلى خبرة معاينة وتمثُّل عميق لنكهة الحياة . وهذا هو البُعد الثقافيُّ للقراءة الذي يجعلها تختلف عن المشاهدة ، والذي يجعل الأعمال المتخيَّلة الكبرى تنكمش إلى جزء يسيرٍ من إمكاناتها

التأويلية إذا تجسدت عبر الوسائل البصرية ، فألف ليلة في التليفزيون – على براعة إخراجها وتمثيلها – مجرد شبح مسطّح وتفسير أحاديّ الدلالة لبنية معقدة ثرية بالإيحاءات والرموز في النصّ المقروء .

ومن الطريف أننا إذا اعتدنا على هذا الإيقاع المتمعّن في استنباط المعاني والدلالات من النصوص اللغوية – أمكن لنا أن نباشر الصور المرئية والمسموعة بنفس الروح المتأمل ، نحاول قراءتها وفكّ رموزها واستجلاء ما تطويه من إشارات خفية ؛ أي أن قراءة الكتاب هي التي تدربنا بروية على قراءة الصورة وتحويل المشاهدة إلى فعلٍ ثقافيّ منتج ، سواء كانت مشاهدة الأشكال الطبيعية أو المصنوعة .

ومهما جرّب الإنسان المحدث من تقنيات جديدة في القراءة السريعة ، اقتصادًا في الوقت والجهد في عصر المعلومات – فإنه يظل بحاجة لتنمية خبرته الثقافية بأشكال الوجود وتدريب وعيه على سبل تلقيها جماليًا ، فهذه منفعة غير عاجلة لكنها أساسية للإنسان لخلق توازنه النفسيّ والمعرفيّ معًا ، أي أن القراءة المتريّثة تمدنا بما وراء المعلومات من قدرات على توظيفها وإدراكٍ نوعيّ لقيمتها .

وإذا كانت « المدونة الشعرية » قد تكفّلت عبر عصور طويلة بمسئولية بناء ذاكرة الإنسان العربي ، فحفظت كثيرًا من ذبذبات نفسه ومعارج روحه من الضياع ، وضمنت تداولها عبر الأجيال وتناسلها في آثارها – فإن « المدوّنة الروائية » قد تقدمت في هذا القرن الأخير بشعريتها المميزة لتملأ فراغًا « أنثروبولوجيًا » فادحًا في فضاء الكتابة الإبداعية . فهناك آلاف المجتمعات الخاصة واللحظات التاريخية المتحولة تظل مفقودة معدومة ، إن لم تلتقطها حواسُّ المبدِعين ، وتسجلها بهذه

الطرائق الفنية المرهفة ، بما يحفظ لها مذاقها وخصوصيتها ، ويجعلها تندرج في منظومة الوعي الثقافي بالحياة والتاريخ الباطني للروح الإنسانية . وعلى هذا فإن الوسيلة الكبرى لاستيعاب متغيرات التحديث المحتوم ، وإنضاج تجربة المعاناة ، وتجاوُز التناقضات الناجمة عنه ، تتمثل في قدرتنا الإبداعية على استحضار اللحظات المفصلية الحاسمة في التطور الاجتماعيِّ والثقافي ، واستجلاء المؤشرات الكامنة فيها ، والمحددة لاتجاهاتها المستقبلية ، في سبيل تحقيق نموذجٍ أوفقَ للحرية والعدالة ، باعتبارهما جوهر الفعل الحضاريِّ .

ومنذ درج النقاد على اعتبار الأدب « معرفة بالصور » - فإنهم قد شرعوا في استكشاف الطرائق الأدبية لتقديم هذه المعرفة ، وتوضيح آلياتها العديدة ، وأدركوا أن المبدِعين لا تنفد حِيَلُهم ، ولا تتوقف جهودهم التلقائية المقصودة في تشكيل هذه الصور ، وإن تفاوتوا فيما بينهم في كفاءة إنتاجها ودرجة فعاليتها الجمالية ، بمقدار ما يقدمون في أعمالهم من خمائر الخبرة بالحياة وركائز المعرفة بقوانينها .

الواقع الذي يغيب :

على أن ما يُثير هذه التأملات عن طبيعة القراءة وتجربة الرواية في تصوير الحياة إنما هو نصٌّ روائيٌّ جديد لمحمد البساطي بعنوان « صخب البحيرة » فاز بجائزة معرض الكتاب المصريِّ هذا العام ، وتابع به الكاتب مسيرته الإبداعية باعتباره أحد ممثِّلي جيل الستينيات ، الذي قطع شوطًا طويلاً في تطوير التجربة الروائية العربية ودَفْعِها في اتجاهات طليعية خصبة ومتعددة .

ولعل الظاهرة اللافتة في هذه الرواية ، والمُناظِرة لعدد آخر من الأعمال الجديدة - هي غيبةُ البطل المركزيِّ والحدث الرئيسي ، وقيامُها على أساس نوع

طريف من العلاقات « العقدية » ، إن صح التعبير ؛ أي تلك التي تبدو الفصول فيها كأنها حبات من عِقْد منتظم في سلك يتمثل في المكان والبؤرة والاستراتيجية الدلالية ، مع احتفاظ كل حبة بكيانها المستقل وطبيعتها الخاصة ، حتى لتراود القارئ فكرة اعتبارها مجموعة قصصية ، لولا أنها تُقدَّم إليه منذ عنوان الغِلاف بصفتها رواية ، ولولا أنه يستفز في كل نقلة بين الوحدات المكونة لها إلى البحث بنفسه عن روابطها الظاهرة والخفية . وسرعان ما يدرك أنه إزاء نسق منتظم في بنية كلية ، وأن ما يصل عناصر هذه البنية ويقيم التراتُب الحيويّ في المكان والزمان والرؤية بين وحداتها ، ويشكّل عالمها في نهاية الأمر ، أهمُّ مما عودنا عليه السرد التقليديُّ من وحدة البطل والحدث المركزيّ . ويقوم العنوان حينئذٍ بدور هامٍّ في تحديد البؤرة الدلالية للعمل ، كما رأينا في مقال سابق عن رواية جمال الغيطاني « متون الأهرام » التي تمضي على الوتيرة ذاتها ، وكما نلاحظ عند تصفحنا لبعض الأعمال الروائية الأخرى مثل « صحراء على حدة » للكاتب الشاب عاطف سليمان التي نشرت مؤخرًا في سلسلة الكتاب الأول من المجلس الأعلى للثقافة ، ومعنى هذا أننا بصدد ظاهرة لا تقتصر على جيل واحد من الكُتَّاب ، ولا هي وليدةُ مجرد رغبة في التجريب .

وبوسع أنصار التحليل السوسيولوجي للأدب أن يستخلصوا من تَكْرار ظاهرة غياب البطل والحدث الرئيس دلالةً تُشبه ما سجلته دراسات « جولدمان » عن تطور الرواية الغربية ، حيث تعدُّ مؤشرًا لتجاوز المجتمع لحالة الاعتماد على البطل المركزيّ الذي تنعقد حوله الآمال في الخلاص وصناعة المستقبل الموعود ، وتَبَأّر في منظوره رؤية العالم ، وانتقال هذا المجتمع لحالة أخرى تسود فيها الرغبة في توزيع الأدوار على رقعة وسيعة من الشخوص والمواقف ، على أن تتلاقى في

نهاية الأمر عند محورٍ جوهريٍّ يرتبط بظروف المكان وشروط الإنسان ومقتضيات تغيرهما .

وليس من اللازب أن تكون هذه الدلالة ماثلةً في وعي المبدعين ولا داخلةً ضمن مقاصدهم ، بل نراهم يَعمِدون إلى اختيار أشكال التعبير الفنيِّ بعفوية ، وهم مسوقون بذات التيار العام الذي يُؤثِر أن يمنح ثقته للجماعة ، ويراهم هكذا يمارسون حياتهم دون تسليط الضوء على « قيادة بارزة » تتعلق بها المصائر ، بل نكاد نلاحظ أن الفنان يعمد إلى تفادي التركيز على فواعل عمليات التحول والتحديث ، بل يرقبها بسرعة بعد أن يتمهل كثيرًا في استحضار عالم فطريٍّ كان منفيًا من الذاكرة الثقافية :

والعالم الذي يقدمه محمد البساطي في « صخب البحيرة » هو تلك المجتمعات البُدائية التي تعيش على هامش بحيرة كبرى تقع بين ملتقى النيل بالبحر الأبيض في شمال الدلتا ، حيث تقوم أحراش الجزر المتناثرة وبعض التجمعات السكنية للصيادين المبثوثة في تضاعيف المياه ، تغمرها حين تهيج « النوّات » ، وتنحسر عنها لتعود إلى سيرتها الطبيعية والإنسانية في أوقات الصفاء . وتنبت حَيَوات النّاس وتتحدد مصائرهم منذ القِدَم طبقًا لهذه الجدلية بين حالات الطبيعة ، حتى ترتفع بانخطافة سريعة أعمدةُ الخرسانة ، لتعلن عن دخول الإنسان مرحلة جديدة في الصراع مع الطبيعة ، وتؤذن بنوع من التحول لا تتريث لرصده ، بل تكتفي باللمحة الدالة في الإشارة إليه . فما كان يعنيها في المقام الأول إنما هو صناعة ما يشبه النصب التذكاريَّ الأخير لهذا « الإنسان في الطبيعة » ، قبل أن تتخطفه السدود والأبنية العالية ومظاهر التحوُّل الحضاريِّ الجارف . إنها تستنقذ من ذاكرة المكان حالته البُدائية الأبدية . وتسارع إلى تسجيل ملامحه المحكوم عليها

بالاندثار ، قبل أن تغمرها المياه الأخرى مثلما غمرت قرًى ومعابد ، وطمرت آثارًا على ضفاف وادي النيل ، لكنها تفعل ذلك دون شجن أو شماتة ، بل تحافظ على موضوعية قاسية وتسجيلية حقيقية محايدة .

ومن الواضح أن الكاتب الذي بَعُدَ عهده فيما يبدو بهذه البيئات الأصيلة ، ثم أخذ يقاربها بحنوٍّ شعريٍّ متوازن ، قد اصطفى في ذاكرته خطوطها التجريدية العريضة ، وأخذ يرسُمها بريشة الفنان المتمكن عن بعد ، بحيث يشحنها بالتفاصيل التي لم تنتزع لتوِّها من الواقع المباشر ، وإنما جهزت واختمرت في معامل التمثيل الفنيّ لتقديم أوقع صورة ممكنة عنه . فنجد أنفسنا حيال ألوان فضية شاحبة مثل تلك التي تستخدم في السينما للإشارة إلى اختلاف الذكرى أو الحلم عن الهدير اليوميّ بألوانه الفاقعة . لكن ما تؤديه السينما جماليًا بتغيير درجة اللون وإيقاع الخطو وتداخل المشاهد ، يتوفر عليه السرد باختيار الصورة وتجريد الخطوط والاحتفاظ من مظاهر الأشياء بما يتبقى في الذاكرة عادة بعد وقت طويل .

من هنا فإن أصداء « الصخب » المدهش الذي ينبعث من البحيرة هو معادل الصمت الرائن عليها معظم الوقت ، عندما تجثم في حضن الغيبوبة عن الزمن وحركة التاريخ ، وتبرز من ثناياها ملامح إنسانية مركزة لعدد من البشر ، النساء والرجال والأطفال ، الذين نسجوا حيواتهم ومصائرهم ، طموحاتهم ومشاعرهم على ضفافها ، ريثما كانت تأتي هبة العاصفة فتجرف بأنوائها وطينها وكدرها وبقايا معاركها هذا الصمت ، وتحيله إلى ضجيج طبيعيّ هائل هو الذي يتبقى في قاع الصورة الأدبية لينطقها بعد طول سكوت . عندئذٍ نرى أن البحيرة / الطّبيعة لا تتحدث إلا بكلمات الأدب عندما تشِفُّ عن قوانينها ، وتنحسر عن آثارها ، وإذا عظام الإنسان ولحمه المتشذّر هما ما يتراءى على الشواطئ المهجورة .

على أن يقظة الحس الواقعيّ عند محمد البساطي وتجربته الطويلة بمذاقها الخاص في الكتابة - قد جعلت عملية « التغييب » الشاحب لصور الواقع لا تصل إلى الدرجة التي يتحول فيها إلى الوجه الآخر ، فحالت بينه وبين إمكانية استثمار أساطير الصيادين وعالمهم السحريّ المتصل بالبَحْر والماء ، لم يخرق الروائي قوانين الواقع وهو يستبعده ويستقطره ، ولم ينفذ منه إلى ما وراءه .

الرصد من الخارج :

إذا تأملنا بعض التقنيات الفنية التي يوظّفها محمد البساطي في هذه الرواية بفصولها الأربعة ، والتي يقدّم فيها مجموعة من الصور التي تنحفر ببروز شديد في ذاكرة القراء ، لأنها تخلقت بجهدٍ فنيّ متمكن عن انطباعات غائرة في وجدان المبدع - وجدنا أن الملمح البارز فيها يتمثل في طريقة سرد الأحداث وتكوين الصور ، فأسلوب الروائي هو الذي يجعلنا ندخل عالمه ويقربنا مما يريد أن يبثه من دلالات . فهو يَعمِد إلى رصد المظاهر الخارجية للمشاهد باقتصادٍ لغويّ شديد ، في جمل فعلية متلاحقة ، تُنشِئ حركة منتظمة للمرئيات ، وتعزف عن التوغل في دواخل الشخوص والمواقف . لا يسرف في التعليق ولا يتبرع بشرح ما لا يلزم ، يكفيه أن يرقب بعين الكاميرا اللاقطة ما يحدث ، ناطقًا بوصفٍ موجَزٍ ضروريّ لفهم المشهد .

ومع أنه لا يستخدم ضمير المتكلم المفرد ، ولا ضمير الجماعة المتحدثة إلا نادرًا ، ويختفي دائمًا حول ضمير الغائب الراوي - فإنه لا يبدو في وضع العليم ببواطن الأمور ، لا يعتمد على الراوي الذي يعرف السرائر والمصائر ، بل لا يكاد يتشخص أو يتعين ، فالكاتب ليس هناك ، بل الآخرون هم الذين يشهدون ويراقبون . وتبدو الرواية كأنها « تنكتب » أمامنا دون راوٍ مسيطر ، فأفعال

المضارعة تجعل المشاهِدَ تتوالى وهي تحدث دون أن تنعكس لتصوير المتحدث ذاته ، ولنقرأ فقرة تتجلى فيها هذه الخواص ، يقول في الفصل الأول :

« كان صيادًا عجوزًا جاء ذات يوم واستقر في المكان ، رأوه دائمًا عجوزًا ربما بسبب تجاعيد وجهه الكثيرة وانحناءة كتفيه . يقولون إنه كان مقطوعًا من شجرة ؛ فلم يروه يومًا مع أحد ، يتجول ليلاً ونهارًا بقاربه في البحيرة . وحين يهده التعب ويشتاق للأرض يرمي بالهلب لأقرب مكان ويستغرق في النوم . وأحيانًا يمرون بقاربه شاردًا في عُرْض البحيرة ويرونه راقدًا بداخله . ورغم المجدافين القويين فهو قليلاً ما يستخدمهما ، يرفعهما إلى سطح القارب ويفرد شراعه المتهالك بِرُقَعِه الكثيرة . هو ليس متعجلاً ، إنما يستظل به حين تكون الشمس حامية . كان قاربه بخلاف القوارب الأخرى في البحيرة – وكانت رفيعة مدببة الطرفين – عريضًا على شكل صدفة ، مؤخرته مكشوطة وقد ثبت عصًا بكل من طرفيه امتد بينهما حبل علق عليه كل متاعه . »

هذا المشهد المرسوم المتحرك لا يكاد يتجاوز سطح الأشياء إلا بلمسةٍ خفيفة ، عندما يعمد إلى تفسير الحركة بأنها نتيجة للتعب والشوق للأرض ، أو يصف إيقاعها بأنه ليس متعجلاً . وفيما عدا ذلك فنحن حيال كلمات شديدة القابلية للترجمة الحرفية إلى منظورٍ تشكيليّ في متواليات مرئية لسيناريو متواصل . ومع أنه يصف الأشياء والأشخاص إلا أن طريقة الوصف تختلف تمامًا عما عهدناه في القص التقليديّ ؛ فهو يُؤثِر تكوين الصور الخارجية مكتفيًا بالإشارة السريعة الشارحة غير الشخصية .

وإذا كنا قد لاحظنا في بحوث سابقة غلبة هذا الأسلوب الذي أطلقنا عليه اسم « الأسلوب السينمائي » على عدد كبير من جيل الستينيات ، مثل إبراهيم

أصلان وصنع الله إبراهيم وغيرهما - فإن محمد البساطي يمارسه بطريقة خاصة ، تكاد تخلو من الانحياز الأيديولوجي لعصر معين ، إنه صارم في طريقة تشكيله للواقع المتباعد عن الزبد السياسي المباشر ، فهو يحاول الغوص في أعماق الحياة بعيدًا عن التيارات القريبة عن طريق هذه التقنية اللاشخصية المحايدة ، وليس معنى ذلك أن كتابته خالية من الدلالة السياسية ، بل هي تطمح إلى تصوير القُوى الكامنة خلف أمواج السياسة ، تطمح إلى التصوير المكثف لكيفية تخلق حيوات الناس وتشكُّل مصائرهم .

في فصل آخر بعنوان « النَّوَّة » نرى كيفية تولُّد الكلام المنطوق بالحوار من قلب الوصف السينمائي الخارجي ذاته ، والاقتصاد الشديد في تجسيد العالم دون ميوعة أو خطابية أيديولوجية ، بالرغم من أنها مفعمة بالدلالة . يقول في أحد مشاهده :

« يجلس جمعة وامرأته في ليالي الصيف على مقعدين فوق العتبة ، يشربان الشاي وفوق رأسهما الفانوس معلقًا بشُرّاعة الباب يُضيء خافتًا تلتف حوله سحابة من الناموس ، البراد المطلي بلون أصفر نقشت على جانبه حروف من لغة أجنبية . يمر واحد أو اثنان من الجيران يُلقيان بالسلام . يدعوهما جمعة للشاي . يجلسان على حصير مفروش فوق العتبة . يتأرجح جمعة في المقعد الهزاز ، جسده محشور في المقعد الصغير ، تصب امرأته الشاي للضيفين . يتحدث جمعة عن الشاي الذي يحتفظ بمذاقه حين يكون البراد من صناعة جيدة ، ويلعن الزمن الذي جعل صناعة المَواعين في متناول كل واحد . تأتي النسمة طرية من ناحية البحيرة يهتز لها الفانوس .

- الخواجات أولاد حرام . (ويبصق جانبًا) حين يصنعون شيئًا يصنعونه تمام

التمام . »

إلى جانب هذا الإتقان التشكيليّ والحركيّ في رسم الصورة ثمة عدد من الإشارات الدالة في السياق ، فالفصل يدور كله حول ما تأتي به النوّة من حطام البحر ومخلّفات السفن التي برعت امرأة جمعة في التقاطها وتنظيفها وإعادة تشغيلها ، مثل الكرسيّ الهزاز والفانوس والبراد هنا . وهذا الولع بمخلفات الصناعة الأجنبية هو الذي سوف يحدد مصير جمعة عندما يعثر على صندوق ناطق صغير تنبعث منه موسيقى وكلماتٌ أجنبية فيؤدي إلى استلابه وذهاب عقله افتتانًا به . هنا تكتسب النوّة ومخلفاتهابُعدًا رمزيًا ؛ فالتقاء العوالم لا يتم في مناخ تفاعلٍ صحيٍّ خصب ، وإنما هو مثل ارتطام العواصف وضرب الأمواج للصخور ، تفتتها قبل أن تذوب على أطرافها المدببة . فالوصف هكذا لا يظل خارجيًا إلي النهاية ، بل سرعان ما ينتج دلالته عندما يقيم القارئ مفارقاته ويستخلص مغزاه .

أنداء الزمن النوبي

صدرت للكاتب النوبي الناضج يحيى مختار ، الذي ظفر عن جدارة بالجائزة التشجيعية ، مجموعةٌ قصصية جديدة منذ فترة ، تتدارك حالة البيات التي تحتاج إلى تصويب في جوائز الدولة ، فهي تتأخر دون مبرر في متابعة الإنتاج الجديد والإشارة إلى أبرز معالمه . والمجموعة الجديدة تحمل عنوانًا دالا هو « ماء الحياة » دون أن يكون لها صلةٌ باستعارة أبي تمام الشهيرة ، لأنها تستمد جذورها من ثقافة جغرافية وإنسانية ماثلة في الواقع المباشر ، لا في الذاكرة الأثرية ؛ ومن ثَمَّ فهي جديرةٌ بأن توضع عن كَثَبٍ في بؤرة النقد ، وأن تخضع لقراءات عديدة تستكشف عوالمها وتختبر أبنيتها التخْييليّة .

وهي تتألف من أربع قصص على وجه التحديد ، أولاها بعنوان « تبدد . . مرثية لقرية الجنينة والشباك » وتستغرق ١٢٤ صفحة . والثانية بعنوان « الجِدار الزجاجي والزمان النوبي » . والثالثة تأخذ تسمية « سرداب النور . . حكاية » . والأخيرة – وهي أقصرها – تحمل ، أو تعطي للمجموعة عنوانها « ماء الحياة » ، ولا تستغرق القصص الثلاث الأخيرة أكثر من خمسين صفحة ؛ أي أننا في حقيقة الأمر إزاء رواية صغيرة نسبيًا ومجموعة من القصص القصيرة .

لكن علاقة الحجم المتفاوت لا يترتب عليها أيُّ خلل في إيقاع المجموعة ، لأننا لا نلبث أن نتبين عندما نمضي في القراءة أن العالم الذي تقدمه القصص كلُّها واحد ، وأن هذه الوحدة ليست مجازية ولا رمزية وإنما هي صريحة بادهة .

فالقرية التي يَرْثيها يحيى مختار « الجنينة والشباك » هي قريته النوبية ذاتها ، باسمها وموقعها ، والقرى الأخرى المتاخمة لها « قتة » و « إبريم » وغيرها لا تقع على خارطة صفحات الكتاب فَحسْبُ ، وإنما على أرض النوبة ، وهي نفسها القرية التي هاجر منها الرسام النوبي « عثمان نور » المشهور بين أقرانه بعثمان حجية – نسبةً إلى أمّه – بطل القصة الثانية ، وهي بذات الاسم قرية « حسن فجير » محور قصة « سرداب النور » .

فالمكان هنا يتم تسجيله وتثبيته والتحديد الدقيق لمواصفاته الحرفية في عملية استنقاذ متوتر من الضياع الذي يتهدده منذ التعلية الثانية لخزان أسوان ، ويتم إبراز مكوناته الحميمة وعرضها بطريقة علنية على سطح النصوص القصصية ، في عملية توازي تفكيك الآثار المطمورة والمهددة بالتلاشي ، لإعادة تركيبها في منطقة مغايرة ، لتندرج في فضاء جديد يبعث وجودها ويدمره في آنٍ واحد .

أمّا هذه الآثار فهي المادة الأولية للنسيج القصصي عند يحيى مختار ، وهي المخزون الأسطوريٌّ الفنّيٌّ في قلب الإنسان النوبي ووجدانه ، هذا المخزون الذي يصل في تراكمه وتواتره واستعراضه عبر جميع الصفحات السردية ليمثل « متحفًا أنثروبولوجيًا » متراصًا ، تضيق عنه شوارعُ القرى في حياتها العادية المألوفة ، فالهاجس التسجيليٌّ الذي يطارد القصّاص ليبسط المكنون من معتقدات النوبيين قبل أن يطمرها تيار الدّم – أي الفيضان – يجعل تلك الأرض تنفث أجنتها وتعري جذورها وتسلط عليها ضوء الكلام بأكثر مما تطيقه طبيعة الحياة المستسرّة .

إننا لا نكاد نتحرك فوق أية بقعة من تلك الأرض التي يعريها الكاتب حتى نتعثر في « شظايا الأسطورة » الحادة الدامية .

في القصة الأولى « تبدد » – وهو اسم أدبيٌّ مفتعل – يتساءل أهل القرية عند

عثورهم على جثة « راجية همید » الطافية على سطح النهر عن أسباب غرقها ، فتحوم على ألسنتهم هذه الكلمات : « أسباب هبوطها للنهر غامضة . . الزير والمساقي ملاء ! هل دعتها جنيات النهر مرغبات للشاطئ وهناك حدث شيء لا يعرفونه ؟ أم أن « أمَنْ دُجُرْ » - شرير النهر - هو الذي فاجأها بظهوره علي هيئة إدريس (زوجها المهاجر) ثم رفع لها حافريه في وجهها فارتعبت وألقت بنفسها في اليمّ ؟ أيُّ ضرورة دفعتها لأن تخرج من دارها ؟» ، « هي تعرف عن يقين أن الشياطين وحدهم هم الذين يتجولون وقت القيلولة عندما يهجع البشر في دُورهم وتخلو لهم الطرقات والدروب ، ويعم السكون ويعشّش في كل الأرجاء . و وَسْطَ الليل الداكن الظلمة حيث تنبح عليهم الكلاب التي قدر لها أن تراهم دون بني آدم . »

وإذا كان هذا القدر من المعتقدات يطفو عند قرى النيل كلها - فهناك عناصر جنوبية تتخمر في النجوع النائية لا نرى مثيلاً لها في الشمال ، منها مثلاً ما كانت تفعله الزوجة والأم المهجورة - راجية همید - لرد ابنها خليل إليها « وضعت يديها في شق العقرب حتي يعود إليها متمردًا على أمر أبيه الذي يسجنه عنها ويمنعه حتى من خطاب يكتبه لها خُلسةً ، استعصى أمر زوجها إدريس على جميع الشيوخ - بما فيهم الشيخ « عبد الهادي » أقواهم وأمتنهم ، ساكن « الفركي » - الخور - وبعد أن عصرت ثديها الجاف لحظة الغروب لسبعة أيام تباعًا ، كاشفةً صَدْرَها بشفق المغيب ، تستثير اللبن الذي رضعه خليل ليناديه فيلبي النداء . . يتحرك سكون وجوده الذي نسج جسده فتنبض مشاعره نحوها تحنانًا وحبّا ورحمة ، للأم الرحم الذي حمله وهنًا على وهن . » وإذا كنا نرى في هذا المشهد امتزاج العناصر الدينية بالرصيد الميثولوجي بالنزعة الإحيائية الروائية التي كان يوسف إدريس أعظم من يوظّفها في تخليق كائناته القصصية وهو ينفخ فيها من

روحه الفنيّ - فإن ثمة مشاهدَ أخرى ترصد امتزاج السحر بالشعائر وتخلو من عناصر التخييل الأدبيّ لتصب في قلب الأسطورة الجنوبية فحسب ، مثل تلك التي تفسر حال إش الله - أي عبد الله - القعيد الذي مات أبوه وهو في بطن أمّه ، مما جعلها تصاب بالذهول ، وتعزف عن رعايته لمقدمه المشئوم ، « فنسيت أو تناست أن تغسله في النهر ، لم يصدق ما ثرثرت به « منيرة كربيه » ومن خلفها ناس النجع والحلّة أنها ما كانت تريد إش الله وأنها علقت موت أبيه على مَقْدَمه ، فلم تعد حريصةً على حياته ، تصنع له القارب الصغير بحجم كف اليد من سعف النخيل ، والذي لم يكن سيكلفها شيئًا . . تغطيه بقطعة من قماطه عند مولده ، وتُلقي بالقارب الذي يحمل قماطَهُ وإصبعًا مضاءة من الشمع مع خَبز « الخمرّيد » أي العصيدة - للملائكة النهر الطيبين ، لم تباركه الملائكة الطيبون ولم يحرسوه ، فأصابته الجنيات الشريرات بالكساح الذي أقعده طيلة عمره . »

ونلاحظ أن هذه الشظايا الأسطورية المهشمة والمنثورة على سطح الأرض النوبية - كما تُمثِّلها هذه المجموعة - تختلط أيضًا بمجموعة من الكلمات النوبية التي تتخلل النص بأكمله وتُضفي عليه مَسْحةً تُعمِّق الحسَّ التوثيقيَّ فيه ، فلغة النوبة التي تكاد تمحوها العربية على لسان المهاجرين تتشبث بالأرض لتحتفظ بمقومات الوجود وتصمد أمام مُغْريات التلاشي المتزايدة . وإصرار الكاتب على ترجيع هذه الكلمات يخلق إيقاعًا جنائزيًا يتلاءم مع جو المرثية الذي يستهل به مجموعته ، فبدلاً من بعث اللغة نستشعر أنه يودعها على لسان الراوي كلّما ألح على تعطير عبارته بعَبَقها وهي تحترق . هنا نرى الفنان النوبيَّ يقوم بجهد خارق كي يستثير كوامن طاقته الروحية ، لكنه لا يستطيع أن يُخفيَ إحساسه المأساويَّ الشفيف وهو يحاصر بعض الكلمات - مثل جثة راجية هميد الطافية على سطح النهر - ليبث فيها قدراً من الحياة في بنائه التخييليّ لعالمه المندثر الحنون ، عندئذ

تستحيل هذه الكلمات - مثل بقية الشظايا الأسطورية - مادةً فولكلورية زاهيةَ الألوان بقدر ما هي آخذة في التحوُّل إلى قاعات المتاحف .

الزمن الغارب :

إلى جانب هذا الحسّ الفاجع بالمكان المتنقل عبر الهجرة القسرية والاختيارية ، عبر ما تُخرج الأرضُ من أثقالها الأسطورية ويذوب من صخورها اللغوية - نجد في هذه المجموعة هاجسًا ملحًا بالزمن الآفِل ، ومحاولةً يائسة لإيقافه ومنعه من الغروب لكنها تتراوح من قصة إلى أخرى في اتجاهها ودلالتها ، ففي الرواية الأولى يتولى « بشير غطاس » ، وهو ممثل نوبي موهوب ، يثور على الأدوار الصغيرة التي تسند إلى بني جنسه - بحكم اللون - في مسارح روض الفرج وعماد الدين أمام « من يحتقرونه ولا يحترمونه . . تكفي كلمة : يا بربري يا أسود يا زنجورة » يقولها الكبار والصغار . . حيث لا يوكل إليه سوى دور البواب والخدام . يثور في نفسه على هذا الموقف ، ويتولى مهمة فردية غريبة ؛ إذ يحول قريته إلى مسرح كبير دون علم أهلها ، فيتقمص شخصية « التكروري » بلحيته الطويلة ، ورقاعه المهلهلة ، وحبات الخرز والعظام المتدلية منه والعِمامة التي تكاد تغطي وجهه ، والعرج الخفيف الذي يحكم تنكره ، ليدخل بيوت أهله مُظهرًا العلمَ بخفاياها التي لا يمكن لغريب أن يطلع عليها ، كي يواسيهم ويبث في قلوبهم بصيصًا من الأمل في تغير اتجاه الزمن ، فهذه « راجية هميد » التي كثرت إشاراتنا لها يمنيها في مشهد تمثيليٍّ مثير بعودة ابنها ، لكنه عندما لا يستطيع أن يعدها بالحجاب الذي يرد لها « إدريس » من حضن المصرية البيضاء المرجرجة - تدرك أن انتظارها الجاف اليائس لم يعد له معنًى ، وتنزلق قدمها في النهر لتغرق بطريقة مجانية مبهمة تناوش الانتحار اللاشعوريَّ أو كأنه القدر المكتوب عليها في جبرية الزمن النوبيِّ القاسي ، فيصاب « التكروري » المزعوم بالإحباط عندما يرى

مسعاه وقد ارتد إليه تدميرًا لأحب الناس إليه ، ويدرك في كابوسه المخيف المشلول أمام التكية أن النبوءات التي يحيكها والمستقبل الآمل الذي يحاول صناعته بأكبر قدر من التفاني والإخلاص - لايمكن لهما أن يديرا دفة شراع الزمن وهو يقضي على تلك القرى بالهجرة والعقم كمصير محتوم .

أما القصة الثانية « الجدار الزجاجي والزمان النوبي » - فإن مقاومة التغيير فيها تأخذ منحًى عنصريًا يتشبث بمحاولة منع التزاوج بين النوبيين و « الجريتية » المصريين ، فعثمان نور - هذا الرسام الكبير - يرفض زواج بناته الثلاث ، إن لم يتقدم لهن شباب نوبيون ، وعندما يأتيه فتًى مصريٌّ مثقف ويتلطف في الدخول إليه حتى يقارعه الحجة كي يظفر بإقناعه ؛ فيذكره بأن الاحتفاظ بالحياة النوبية من الضياع بعد السد يظل عن طريق الفن وتدوين التراث ، يرد عليه بقسوة في حوار مفعم بالحرارة : « إني وغيري من قومي لا نريد ولن نسمح أن نذوب ونندثر . . لا تعصُّبًا ولكن لإيماني أن تنوُّعَ الروافد يُغني نهر الوطن الكبير . . ولذا فإن حُلمي هو دعوتي للعودة إلى الأرض القديمة حول البحيرة . . إن ضياع الأرض هو ضياع للهُوِيَّة والوجود ، وذلك ليس في صالح النوبيين أو صالح الوطن . »

هذا الحلم المستحيل الذي يبدو للوهلة الأولى كأن الكاتب يتبناه لا يمثل في حقيقة الأمر منظور القصة ولا رؤيتها الأخيرة ، لأن الأب لم يستطع أن يصارح زوجته وبناته بسبب زيارة هذا الشاب له ، واختلق ذريعة للكذب في « مبدأ تربويّ ابتكره لساعته : إنه لا ينبغي للفتاة أن تعلم بأمر من تقدم يطلبها إن كان الطالب مرفوضًا . » فقال لهن « إنه مفوض من أحد المتاحف لاقتناء بعض لوحاتي . » وافتضحت بذلك سريرته ، عندما حوَّل الفتاة إلى لوحة ، والزواج إلى عملية اقتناء وملكية ، و قَرَّ في وجدان القارئ أن هذه المفاوضات التي فشلت تُسفر عن نتيجة أكيدة هي عُقم هذا المنظور وضرورة تغييره ، فالحفاظ على

النقاوة العِرْقية مضادٌّ لحركة الحياة والزمن ، ومقاييس الكفاءة في المجتمع المعاصر لا يمكن أن تظل في يد القبيلة القديمة ، كما أن الإلحاح على استحضار المكان الغائب بجميع مقوماته لا يؤدي إلا لمزيد من الاغتراب وتعميق الوعي بالاختلاف عن الآخر من سكان « بر مصر » الذي يشار إليه في القصص كلها باعتباره وطنًا مغايرًا بالنسبة للنوبيين .

وحديث عثمان نور عن الروافد التي تُثري المجرى الرئيسي محاولة تبريرٍ ثقافيٍّ مزوّق لشعور عنصري يتلاشى بفعل عمليات التواصل الإنسانيّ لأنماط جديدة من الوعي والتفاعل .

وإذا كانت خيبة الأمل تخيم على مسعى الممثل المُحبط « التكروري » في القصة الأولى - فإن مرارة الاضطرار للكذب وتعريض مستقبل البنات لخطر العنوسة في القصة الثانية تكشف عبثية السباحة ضد التيار ، عندما تتعلق إرادة الإنسان بحمل التاريخ على العودة لإنتاج نموذجه القديم وتكرار نفسه بدلاً من التجاوز الجدليّ لمأزِق الهُويَّة المأساويّ .

على أن مشكلة الزمن في هذه المجموعة لا تقتصر دلالتها على علاقة الأبطال بحركة التاريخ في مواقفهم الإنسانية المحددة ، بل تتجلّى في مظهر السرد التقنيّ أولاً ؛ إذ تمضي عملية القصّ في الأعمال الثلاثة الأخيرة وَفْقَ خط زمنيٍّ مستقيم دون أية تكسرات ، فتنتظم من اللحظة الآنية لتغطيَ حاضر الشخوص وتتبع مسارهم المباشر ، فلا تتعرج إلى الماضي إلا طبقًا لما تسمح به عمليات التذكر المعتادة دون أية خلخلة للتسلسل الطبيعيّ ، ولا تقفز بشكل مفاجئ إلى الأمام بطريقة تكسر نمطية الحكاية التقليدية ، باستثناء القصة الأولى التي تعرض أولاً مشهدَ الغرق في فصل كامل ، ثم تنثني لتتبع الخيوط التي أفضت لهذا المشهد ،

حتى ينغلق الفصل التاسع على لحظة انفتاح الفصل الأول في دورة مكتملة ، لا يشوب إحكامَها سوى فقدانِ التبرير المقنع للنهاية المأساوية الذي أشرنا إليه من قبل .

ومعنى ذلك أن تقنية توظيف السرد للزمن في هذه المجموعة في عمومها تلتزم بالنموذج الأوّليّ للحكاية مع إيراد الحد الأدنى من التكسُّرات التي يتطلبها طول العمل ذاته لا أكثر ، فهي من هذه الوجهة مجموعة غير حداثية ، كما أنها تعبر عن مواقف تقليدية ؛ مما يوحي بلون من تماسك دلالة الشكل مع وظيفة الموقف ، ويبدو أن طبيعة ممارسة المؤلف المتأخرة لهذه الكتابة السردية ، ونوع شواغله وإمكاناته الفنية ذاتها ، لا تغريه بمحاولة اختراق هذه الأطُر المستقرة في القَصّ .

لكننا لا ينبغي أن نستنتج من ذلك خلوَّ هذه المجموعة من كل أشكال التوظيف التقنيّ لمفارقات الزمن ، فالقصة الأخيرة على وجه التحديد تتحرر قليلاً من الإشكالية النوبية الخاصة لتقدم مشهدًا إنسانيًا بالغ الحيوية ، تتمثل فيه مفارقةُ الزمن عبر بؤرة الجنس في استحضار قوى لتلك اللحظات البُدائية في حياة الإنسان وتجميعٍ جريءٍ لطرفيها المتباعدين ؛ الميلاد والموت .

والقصة تقدم حياة زوجين ، نوبيين أيضًا بطبيعة الحال ، الزوجة تسمى « دبيري كوجلي » يلدغها عقرب سام ، فيسارع زوجها « تتلي » بربط فخذها أعلى اللدغة ويقذف في فمه بقبضة من حصوات الملح المطهر ، ثم يشرع في امتصاص السم من جسد زوجته بعد أن يضربها بموسى الحجامة ضربتين متصالبتين . في تلك اللحظات المصيرية المتوهجة بإرادة الحياة يعمل وعي « تتلي » عمله في الاستحضار المكثف لتجربة حياته الغريبة مع زوجته تلك ؛ فهي قد أفرغت من بطنها أحدَ عشرَ طفلاً لا يكاد كل منهم أن يبلغ الحولين حتى يصيبه

الإسهال العنيف والقيءُ ويجف عوده حتى يُفضيَ إلى الموت . نصحهم إمام جامع « إبريم » - لاحظ استمرار الموقعة النوبية ذاتها - بأن عليه أن يسلم أمره لصاحب الوديعة الذي يسترد وديعته أنّى يشاء . . « وما عليه إلا أن يغتسل في النهر ويصلّيَ ركعتين ويأتيَ زوجته التي تكون قد استحمت من ماء غسول الطفل الميت ، على أن يكون ذلك في نفس ليلة الفقد . » تستنكر الزوجة في البداية أن ترفع ساقيها وتستقبله وهي الأم الثّكلى ، لكنه لا يزال بها حتى تتم المواقعة « كانت ليلتها كالفتاة تفض بكارتها لأول مرة . . ذابا في حمى عاصفة من الشبق واللذة حتى ساحت روحاهما في متعة صعدت بهما إلى ذروة لم يرقيا إليها من قبل . ‹‹ تتلي ›› تحدوه رغبة عارمة لأن يقذف في رحمها بِبَذْرة مولود آخر . . ‹‹ ديبري ›› تستقبله في عنف موازٍ لعنفه . . ترتفع بجسدها وتشب إلى أعلى في دعوة للغوص إلى الأعمق فيها . . إلخ . » « وضعت ما حملته وهنًا على وهن إحدى عشرة مرةً . . ميلادًا وموتًا وثكلاً . . توالي المشاوير للجبّانة لم يدفعهما لاعتياد الموت وتيبس القلب والائتناس بالصبر . . كان في أعماقهما حرقة الحشا على الضنا ، وفجيعة الفقد الذي أنبت فى أعماقهما جفاء حادًّا كشوك السنط ، وتسليمًا أقربَ للكفر منه للإيمان ، ونثر على الجسد النحيل بقعًا بيضاء كالبهاق . »

هذا التجسيد العارم في حديثه يرتقي بالجنس الذي يمارس في ظل الموت ، عند عقدة التقاء لحظة التكوين بلحظة الوداع ، إلى مرتبة الشعيرة ذات المذاق الوثنيّ ، على الرغم مما يحفّ بها من إشارات دينية ، فهم يمارسون ذلك بناءً على وصفة شيخ الجامع ، وخطاب السرد ذاته يستجيب لأصداء البلاغة المقدسة « حملته وهنًا على وهن » . ولكن اللافت في هذا المشهد هو قرابتُه الشديدة من أسلوب « يوسف إدريس » في بعث اللحظات القصوى وإسباغ طابع الطقس

عليها أيضًا . هنا نجد يحيى مختار - التلميذ النوبي الوفي لسيد القصة القصيرة في الأدب العربيِّ الحديث ، ونكاد نحدس حينئذ بما سوف يحدث على بشاعته في مشهد امتصاص السم المر ، فالزوجة « لا تساعده برغبتها في أن تعيش . . إنها تتخلى عنه ، حاول أن يجلسها . . التصق بها ، شم أريج شعرها . . التصق بها أكثر راغبًا في أن يبث حرارة جسده في عروقها . . انحنى عليها . . عاقرته الحمّى التي كانت تنتابه عندما كان يطؤها عقب كل ثكل . فار دمه بشبق الرغبة العارمة القوية التي لا تصد ، اقتحمها . . انتفض الجسد ، كانت مصرة على المغادرة . . راغبة في الرحيل إلى حيث صِغارُها ، وكان « تتلي » يريد بِجماع زوجه أن يسكب في أعماقها ماء الحياة . »

هنا تنغلق دائرة الزمن ، بإحكام هذه المرة ، عندما يجتمع طرفا الحياة والموت ، أعظم نموذجين أوّليّن للوجود الإنسانيّ ، في بؤرة مكثفة ، حافلة بالدلالة ؛ نابضة بروح الخلق التي تتلبس الفنان وهو يختار لحظة فائقة ، تكاد تكون مستحيلة ، لينسج فيها أكثر خيوط المشاعر الإنسانية طبيعية وعفوية . عندئذٍ لا تصبح وظيفة السرد مجرد محاكاة الواقع ، بل تتخطى هذا الحاجز البسيط لتصنع واقعها التخْييليّ الذي يستمد عنفوانه مما يتكئ عليه من أبنية نفسية وأسطورية وأنثروبولوجية عميقة في وجدان الفرد والجماعة .

وهنا أيضًا تتجلى قدرةُ السارد على صياغة لغته الموجزة ، فتختفي الجمل الطويلة المتلكِّئة ، لتحل محلها ضرباتٌ سريعة موجعة ، في كلمات منتفضة ، بارقة ، مقطرة ، تنسكب في عبارة بليغة ، تُعطي للقصة والمجموعة إيقاعها ودلالتها التي تصب في « ماء الحياة » .

. . .

مقاطع نقدية عن سيرة شاعر

يقـدم سيـف الرحـبي في « منازل الخطوة الأولى : مقـاطع من سيـرة طفل عمـاني » تجربةً فريدة لِلَون من الكتـابة « عبـر النوعـيـة » كـما يتجلى ذلك في العنوان – تمثل قطيعـة واضحـة مـع السِّيَرِ الـذاتيـة النثرية من جانب ، ونمطِ تاريخ التجربة الشعـرية المألوف من جانبٍ آخر ، فهو يمزج بين المستويَيْن في قصيدة نثر طويلة ؛ مُفْعَمة بالحس المُتَوَفِّز ، وروح الحداثة المدهوشة بالكون ، والخارجة لتوّها من رحم التاريخ الأسطوريّ العريق .

ولأنها لا تنتظم بارتياح في إطار نموذج مسبق ، بل تشقّ طريقـهـا الخاصّ في أدغال الأدب البكر ، لتسبح فوق فضاءاتٍ من الوجود الذي لم يكتب بعد ، فإنها تُقلق المتلقيَ وتستفزّه وتدعوه للتساؤل . وربما كانت تسخر من النقد النمطيّ بما تؤسسه من جمـاليات جديدة ، غير أنه لا يتخلى عن لذة مسـاءلتها وقيـاس خطواتها النَّزِقة الرشيقة بما توفر له من أنظمة منهجية يعسر عليه تركُها لمتابعة حرية الإبداع .

وقد أسفرت تقنياتُ السرد المحدثة عن عدد من الإنجازات الفنيـة التي طبعت حسـاسيـة القارئ بمزاج خـاص ، فـأصبحت تمثل أفق انتظاره المبهم حينًا والجليّ حينًا آخر ، ولعل من أبرزها ما يتصل بمنظور الراوي وطريقة رؤيته للأحداث ؛ إذ كانت الصيغة المسيطرة على القص في الماضي هي تلك التي يقدّمها الراوي المحيط

بكل شيء علمًا ، الراوي المتألّه الذي يدرك الظاهر والباطن والماضيَ والمستقبل . غير أن حركة تطوُّر السرديات تُثبت تقلُّص هذا النوع من الرُّواة ليفسح المجال لرواة آخرين يرمز إليهم أحيانًا « بالرؤية مع » ؛ أي الرؤية المصاحبة للشخصية والملتزمة بمنظورها المحدد ، أو « الرؤية من الخارج » وهي أدق من المصاحبة ، لأنها مثل « عين الكاميرا » تمنع الخطاب السرديَّ من تفسير الحركات أو كشف النوازع الباطنية ، وتكتفي بمراقبتها من السطح وبناء متخيلها نتيجة لذلك .

فإذا ما تعلَّق الأمر بسيرة ذاتية كانت هناك أكثرُ من ضرورة جمالية ومنطقية لتحرِّي الدقة في التزام منظور الرؤية المُصاحبة وعدم العودة للراوي المتألّه . فطبيعة التمثُّل التخييليّ تقتضي استحضار الشخصية الهاربة في الذكرى بجهد مركز ، يعتمد على ما كان يسمَّى في البلاغة القديمة بالتجريد ؛ أي أن يجرد المتحدِّث من نفسه شخصًا آخر ويروي عنه ، مما يجعله ينتقل إلى ضمير الغائب ولا يلجأ إلى المتكلم ، مع أن من المفروض أنها ذكرياته هو ، وذلك لانفصال اللحظتين ؛ لحظة التذكُّر وهي تتطلب مؤلِّفًا ضمنيًا واعيًا ومجرِّبًا وخلاقًا ، واللحظة التي يحاول اقتناصها من غيبوبة طفولته ، وهي ترتبط غالبًا بصبيٍّ واعد ساذج تنداح المشاهد أمام مخيِّلته دون أن يدريَ ما الذي ينتظره ببطن الغيب ، مما يقتضي الفصل بين الكَيْنونَتَيْن حرصًا على تخليق الثانية ، والمحافظة على المسافة الجمالية القائمة بينهما ، مهما انهمرت خلال ذلك مشاعرهما في لون من التعاطف الوَدود الذي قد يصل إلى درجة التماهي . ويصبح من غير المتوقع حينئذ أن يمتد بصر الصبيِّ ليدرك خفايا موقفه ، أو يلتوي منظوره ليرى ما لا يدخل في نطاق وعيه ، فالراوي يسلم له الكلمة ، ويلتزم بمتابعته حتى يستطيع تكوينه بنجاح .

لكل هذا ، فإن المقدمة الشعرية التي يفرشها سيف الرحبي لسيرته الذاتية تكاد تلتئم برفق في هذا السياق ، حتى إذا ما مضى لدفع الصبي للظهور ومنحه اسمًا جديدًا - كان عليه أن يحافظ تقنيًا على منظوره ، لكنه يفاجئنا بقوله : « لا أتذكر إن كان الوقت صباحًا أم مساءً ، ولا أعتقد أن ذلك مهمًا (!) لكني أتذكَّر أننا كنا قُبالَةَ الشاطئ أكثر وحدةً وضَجَرًا مما مضى ، محدِّقين في السرطانات والأسماك الميتة التي يسعلها البحر ، وفي المدى والسفن التي سيبتلعها المحيط بعد قليل ، حين رمى « سعد » صنارته بعبث صبيانيّ ليصطاد الأسماك الصغيرة القريبة ، بينما أضواء باخرة في القريب البعيد كانت تحمل بضائعَ وعمالاً أسيويين يكشون الذباب بمراوح صنعت في تايلند . »

ومن المدهش أن تتلاقى هذه الافتتاحية مع مطلع أيام طه حسين المؤسِّس لأدب السيرة الذاتية في اللغة العربية ، فهو مثله « لا يتذكر » خلال تذكُّره ، ولا يستوضح الوقت إن كان صباحًا أو مساءً ، غير أنه لا يعبر عن عدم اكتراثه بذلك كما يفعل سيف الرحبي . والعالم الذي كان يقف قُبالتَه في قريته الصعيدية النائية كان يختلف عن عالم الطفل العُماني الضَّجِر ، الذي لا يلبث أن يرمي مع صنارته باسمه الجديد « سعد » حيث شهدت هذه الصفحة ميلاده ، كما يقول بعد قليل . ولم يكن يملك لغة استعارية شائقة يتصور فيها السرطانات والأسماك الميتة من سعال البحر ، ولعله لم يكن يتمثل البحر أساسًا . لكن مشكلة « سعد » و « سيف » معًا تتجلى مع بروز أضواء الباخرة التي كانت تحمل بضائع وعمالاً أسيويين يكشون الذباب بمراوح صنعت في تايلند . هذا المقطع الأخير ينبو بوضوح عن منظور الصبيّ الذي يجتهد الراوي في استحضاره وبثّ الحياة فيه ، فهو قد يتصور باخرة وعمالاً مع صعوبة إدراك موطنهم ، أمّا أن يتتبع كشهم للذباب بمراوح

صنعت في تايلند فإن هذا يقتضي أن يمتلك خيالاً مثل الصواريخ التي تتلوى وراء فريستها حتى تنفجر فيها ، مما يؤدي إلى التأجيل الدائم لتكوين الشخصية الوليدة وإرهاقها أبدًا بحضور الشاعر الكبير ، الذي لا يريد أن يتخلى عن لذة الحديث . هذا الشاعر لا يحب أن يتوارى ويترك القلم في يد الصبيّ الصغير نسبيًا . إنه مصرٌ على أن يدس أنفه ويعوق نمو صاحبه . وهنا نرى أول مظاهر احتدام النص وتوتره في صراع الشاعر والسارد عبر صفحاته كلها ، إذ تتجلى عندئذ مفارقة واضحة : هي حداثة النص الشعريّ – عبر النوعيّ – من جانب ، وتقليدية النص السرديّ المعتمد على رؤية متجاوزة للراوي المتألّه من جانب آخر .

ويمضي الراوي ليصف « فحل » السيل الذي اجتاح القرية في هذا المشهد ، فيترك الولد يسأل أمه ببراءة حلوة :

« إلى أين تذهب الجائحة ؟» (من أين للطفل هذه التسمية البليغة ؟)

فتجيبه الأم :

« إلى البحر . كل الأودية تذهب إلى البحر ، وهناك تلتقي في مِرْجل البحر الكبير . »

ولا أحسب أن الأم – مهما كانت أمَّ الشاعر المبدع – تستخدم بدورها كلمة « المِرْجل » في وصف البحر ، وهنا نجد أن منظور السرد لا يلتوي فحسبُ ، بل يزدوج بعنف تبعًا لازدواج اللغة . فالشاعر يطغى على الطفل والأم معًا وينطقهما بكلماته ، مما يسلبهما حق الوجود الصوتيّ والعينيّ الحميم . ولا يصبح هذا النوع من شعرية اللغة ميزةً أسلوبية ، بل على العكس من ذلك يمثل عبئًا ثقيلاً على السرد وتكويناته الفنية .

ويعلق الراوي على حادثة السيل بمقطعين يجسّدان هذا الموقف المتوتر ؛ فأحدهما يصور وَعْيَ الشاعر ، والآخر يحاول الاقتراب من عالم الطفولة فيقول : « ورغم بعض الأحاديث التي تشخِّص الأضرار التي أصابتهم ، لم يُثنهم ذلك عن الاحتفاء بهذا العيد المائيِّ . بهذه المآثر الربانية . عنفوان المقدرة والرحمة . حتى إن النساء حين انصرفن جماعات بعد مشاهدة الوادي في صباح صخبه الجديد - بدأن في لُبْس الجديد من الأثواب والحُلِيِّ والزينة تحسُّبًا لليل الخصب القادم ببروق أنينه المكتومة تحت غيوم الخجل ، مدفوعات بفطرة الخصوبة الشاملة ، في حين أن الأطفال ظلوا رقعة ذلك اليوم على حافَةِ الوادي يحرسون المشهد وَجِلِينَ من اختفائه على حين فجأة ، غاطِسين أرجُلَهُمْ في فيض المياه متشابكي الأيدي والصراخ . وبالشيطنة نفسها يأخذ الواحدُ الآخرَ ويرميه إلى أبعد ، أو يركضون وراء الدِّيَكة ويحاصرونها من جوانب اليابسة حتى يغطيها الماء ويسقطون من فرط النشوة . »

ومن اللافت أن المادة التي تُستخدم في تكوين اللقطة الأولى الممثلة لوعي الشاعر الكبير تستمد عناصرها من بلاغة الخطاب الاستعاريِّ المباشر ، في حين تعتمد مادة الصور الطفولية على مشاهد الحركة وصور السرد الحقيقية للذكريات الفعلية النابضة بحرارة الحياة ؛ أي أن ازدواج المنظور يتجلى أيضًا عبر ازدواج طبيعة الصور ومزاحمة الصوت الشعريِّ الغنائيِّ لأصوات الصِّبْية اللاهية في مياه السيل ؛ وهي وإن تكن أقلَّ جلالاً وفلسفة إلا أنها أكثرُ عذويةً وتلقائية .

أنواع الحضور :

للسرد نظامُه الخاص في تحضير الشخصيات وصرفها . ومهما كان يتعلق

بوقائع حية وأحداث خارجية في السيرة الذاتية - إلا أن عملية اختيار ذكر العنصر ودعوته للتآلف مع غيره هي التي تحكم إنتاج الدلالة الأدبية . فهناك قوانين اقتصادية تضبط وجود الشخصيات السردية وتقود حركتها . لا شيء يذكر لأنه حدث هكذا في الخارج ، لا بد أن يعاد إحداثه وتبريره وتحميله لمعناه في الداخل. وهناك مشاهد عميقة الدلالة في « منازل الخطوة الأولى » ، لكن ارتباك حركتها وتعثُّر اقتصادياتها يضعف من أثرها الجماليّ . من ذلك مثلاً مشهد النداء الذي يشمل القرية عند سفر الصبيّ إليها لمشاهدة مواطن جدوده ، وما انتشر فيها من قلق لغيبة ابن عمه عبد الله إثر خروجه للصيد ؛ ثم العثور عليه قابعًا في جرف بالجبل مع وَعْلِه الذبيح حتى يأكله ، وعودتهم معه سالمًا . يقول الراوي : « شاهد سعد الذي بدأ يَغطِس في يمٍّ هواجسه التي لا يتبين لها مكانًا في بَهيم ذلك الليل الساجي . شاهد اللقاء الحميم بين والده وابن عمه عبد الله الذي كان يحترم رزانته وجَلَدَهُ في معالجة الأمور . . شاهد سعد هذا اللقاء الأخير بين والده وعبد الله حيث مات هذا الأخير بعد أشهر من ذلك . شاهده وعاش ليل كثافته الحميمية المؤلمة التي لم يرها بعد ذلك . »

وإذا كان الأسلوبيون يرون في انتشار أسماء الوصل والإشارة في النصوص هكذا علامةً على ارتباك لغة السرد - فإن الاضطراب هنا يشمل حركة الشخصيات أيضًا ، فموت عبد الله ابن عم الصبيّ هنا ذو طابع مجاني يُضفي على الرواية ظلا عبثيًا لا يقصده الراوي في هذا السياق ، مما يجعله يشتت انتباه المتلقّي في متابعة نموّ وَعْي الصبيّ ويصرفه إلى التركيز على التّكرار الغنائيّ لكلمة « شاهد » . وإذا كان السرد عملية بناء للمشاهد كي تنتج معنًى من تجاورها أو تعاقبها - فإن هذا الموت المتعجل يأتي مبتسرًا شعريًا ، ليس له تمهيد سببيّ ولا

امتدادٌ منطقيّ . وهذا نفس ما يتكرر بعد ذلك عند استحضاره لصورة « الزط » أي الغجر ، بخيامهم وحميرهم وكلابهم ، وحديث شيخهم « مراش » أمام خيمته وفي فمه « المدوخ » الذي لا يوضحه الكاتب . وكلامه المثير عن أوضاع النِّكاح وجوانبه المختلفة ؛ مما يُسيل لعاب الشَّبق على أشداق مستمعيه ، ويدعو « سعد » إلى مراوغة والده إلى حيث يذهب لسماع نكات الزط وبذاءاتهم الطريفة . كل هذا شائق وجميل ، لكن ما علاقته بالفقرة التالية له توًّا : « وفي تلك السنة مات الشايب « صبيح » بعد مرض عُضال . » إنه لا يؤرخ للقرية بنظام الأعوام مثل الموسوعات القديمة ؛ بل يعرض لصور من طفولته ، ولم يسبق له أن ذكر الشايب صبيح من قبل ، ولن يأتيَ إلى ذكره فيما بعد ، مما يجعل حضوره القصصيَّ غير مبرر .

غير أن ثمة نوعًا آخر من الحضور الغريب يتسرب عبر هذه المقاطع في فِلْذات لامعة ، تشي بالخلفية الميثولوجية للحياة العُمانية ، فلأمرٍ ما اشتهر أهل هذا الصُّقع الخليجيِّ النائي بالسحر وعُرفوا بممارستهم الموصولة له . فنرى في طفولة الصبيِّ وقراءاته الأولى أن القصة الأثيرة لدى أبيه من هذا القبيل ؛ إذ كان « حين يأتي المساء ، وليس ثمة ضيوف في البيت ، غالبًا ما يأمر سعد بقراءة قصيدة الفتاة المسحورة ، أو « فتاة نزوى » تلك التي وقعت أحداثها إبّانَ حكم الإمام سيف بن سلطان قيد الأرض . وتسرد عبر الوزن والقافية قصة فتاة أكلها السحرة ، وغابت عن الوجود باعتبارها ميتةً ، لكنها تعود إلى الحياة في جو مشبع ببخور الخرافة وكآبتها الشفيفة . »

وكما نرى في لغة الحَكْي - فإن الشاعر الناضج لا يترك للصبيِّ الصغير فرصةَ إعادة بناء الوقائع كما كانت تتمثلها مخيلته الطرية ، بل يُقحم دائمًا لغته التي

تُحاكي في مزجها الشعرَ بالسحر والسرد لغةَ الأساطير القديمة ، فيبطل منها سحر الطفولة لتحل محله كآبة النُّوستالجيا الناضجة .

وإذا كان هذا هو مُناخَ الأب المفضَّل الذي ترعرع فيه الصبيُّ - فإن الأم بدورها أكثر استحضارًا للسحر وعوالمه الغرائبية ، فلصق بيتهم الطينيِّ كانت هناك « خرائب بيت قديم ، هياكل صبخة بزنابير عطبها ، والرفيف الرخو لأرواح سكانها السالفين . وهو البيت الذي قطعت فيه سرة سعد حسب قول الأم التي دأبت في المناسبات والأعياد أن تأخذ جزءًا من الأكل ، لحمًا أو عرسيَّة أو ما تيسر ، وتنثره في زواياه قربانًا لساكنيه المجهولين من الجن وأهلنا الصالحين . »

فعلى سطح الأرض ، وفي غمار الحياة اليومية يتم التعامل مع الميثولوجيّ باعتباره طبقةً شديدة الحضور في نسيج الحياة المنظورة وموجهة لحركتها . ولكن النموذج الأقوى لهذا السحر اليوميِّ يتجسد في تلك الليلة التي كانت تغرق - كما يقول الراوي - في سابع أحلامها ، حيث نزت صرخات أجبرت الحارة على الاستيقاظ المذعور . وتقدم الجميع باحثين عن مصدرها حتى « دخلوا البيت وشاهدوا الأولاد يُمسكون برقبة أبيهم ، مهدِّدين بذبحه ورميه للكلاب إن لم يُرجع لهم أخاهم في تلك الليلة نفسها التي انفجر فيها الصراخ . كان الجو هستيريًا تخرج فيه العفاريت من الرأس وتملأ فضاء المكان كي تنتزع اعتراف الأب الذي عمل سحرًا أخفى به ابنه البكر من الوجود . . لم نكن نعرف أن الأب الساحر يمكن أن يسحر ابنه ، كانت هذه النقطة غائمةً في أذهاننا حتى جلت هذا اللبس إحدى العجائز في القرية حين قالت :

« يمكن للأب عملُ ذلك ، وبالتحديد ابنه البكر ، كي يبادله بآخر من قبيلة

أخرى .»

« وفيما بعد ؛ أين يذهب المسحورون ؟» سألنا العمة التي أجابت :

« يؤخذون إلى مكان في ساحل الباطنة ، وهناك تقف سفينة تحملهم إلى سوق في بغداد ، يباعون ويختفي لهم كل أثر .» « افترقنا ونحن مازلنا في مقام الحيرة ، نتساءل عن إمكانية بيع البشر وهم موتى .» وأحسب أن السؤال الذي يلح على القارئ بشكل أشدّ لا يدور حول بيع المَوْتى في هذه الممارسات الشيطانية ، وإنما يدور حول الطريقة العَفْوية التي يقدم بها الراوي تلك الأحداث ، وكأنها جزء من طعامه اليوميّ دون أن يرى دهشة الخوارق فيها ومخالفتها لسنن الطبيعة وقوانين الوجود ؛ إذ كيف يختفي الابن المسحور ، وفيم يتمثل السحر لو كان مجرد قتل ؟ ولماذا يمارس الأب طقوسه على ابنه البكر بالذات ، وما معنى مبادلته بآخر من قبيلة أخرى ؟ أمّا الدلالات الاجتماعية والميثولوجية لكل ذلك فهذا لا يثير اهتمام الراوي الذي اعتاد حضور السحر كما اعتاد صوغ الشعر .

بين إيقاعين :

من الطبيعيّ أن نتصور أن يكون إيقاع السرد مختلفًا عن إيقاع الشعر ؛ لا من حيث البنية الموسيقية فهذا بديهيّ ، وإنما من حيث بنية الكتابة والعناصر المكوِّنة لها وتناوب ظهورها ودرجة كثافتها . فالشعر مثلاً يسمح بمساحات من الفضاء الموسيقيّ الضروريّ قبل أن ينقضّ على صورة مركزة أو مجموعة من الصور ، ثم يعود لاسترداد هذه المناطق الهادئة مع المحافظة على المسافات الحَيوية بينها . أمّا السرد فيحتاج تنظيمًا مختلفًا لفضاءاته بشكل لا يتوقف عند الوصف ولا الطبيعة

الجامدة ، ولا يُسْرِف في استشفاف ما وراء المنظور ؛ لأن عناصره الفاعلة تتميز بالحركة في الزمان والمكان ، وتوازنه يعتمد على التناوب المتلاحق بينها ، ودور الكلمة في السرد يختلف عنه في الشعر من حيث الكثافة والتركيز . وما يقع فيه سيف الرحبي في هذه السيرة - نتيجة لاختياره النوعيّ - هو إخضاعُ بنية الإيقاع السرديّ لمنطق الشعر ، إذ يستهلك مقاطع عديدة في تهويمات وصفية تحدد الظّلال وتفرض المُناخ وتحاول القبض على روح الأشياء ، ثم يقوم بدمج عدد كبير من الأحداث في سطور قليلة كان نظام السرد يقتضي إفساحَ مجال أكبر لا متدادها ، مما يجعل نصه يتراوح بين الاكتناز والترهُّل في إيقاعٍ أقربَ إلى الشعر منه إلى السرد . فهو مثلاً يُورد قصة اغتصاب رجل أخرس لفتاة في عدة سطور تريد أن توحيَ لنا بأن الفتاة هي التي أغرته باغتصابها ؛ ضمانًا لعدم قدرته على كشف مناورتها .

بينما كان الراوي قد أنفق فصلين سابقين مع حركة الريح وأصوات الطير والحيوان في القرية ، ولو ترك هذا الحس الغنائيّ ليبرز توتر الموقف الدراميّ في حادثة الاغتصاب - لكان أكثر أمانةً لمنطق السرد وقدرةً على تجسيد حيَوات القرية الهاربة في الظلال .

وهو كذلك يُفسح حيِّزاً معقولاً لقصِّ تجربة الصبيِّ في ممارسة العنف مع رفاقه ، حتى ليشج رأس أحدهم ويدخل سجن القلعة محتجزاً حتى يجتاز الجني عليه فترة الخطر ، ولكنه يستطرد خلال ذلك مُلَمِّحًا إلى قصة مدرس أبناء الوالي الذي حاول أيضًا اغتصاب المرأة الوحيدة في سجن النساء ففضحته ، يوجز ذلك في ثلاثة أسطر ، وكأن تموقع الحدث في ذاكرة الراوي كافٍ لإضفاء صبغة المشروعية السردية عليه ، مع أن مصداقية الوقائع في السرد تتخلّق في سياق

الكتابة وبفعلها الاحتماليّ جماليًا .

ولكن عبارة ترد على لسان الوالي عندما استدعى الصبيّ لإطلاق سراحه تفعل في نفسه فعلها العميق ؛ إذ قال له « أنت ذئب ؛ ليعود بعد فترة مسكونًا بهذه العبارة البطولية ، ويرتكب شجارًا آخر يؤدي به إلى أربعة أيام أخرى في السجن . » وهنا تلمع تلك الصورة / التشبيه ، لتمثّل في وجدان الصبيّ اليافع مفتاحًا لا يكشف عن سلوكه المستقبليّ فحسبُ ، بل يكشف أيضًا عن طريقة وعيه بالحياة وأسلوب تمثيله اللُّغويّ لها . فالمنظور الذي تنطلق منه هذه الكتابة يرتكز على عنصر التماثُلِ في نسيج التراكيب ويعتمد على التشبيه في تكوينه ، ومن ثَمّ فإنه ذو بنية شعرية تقوم في الجملة المستقطبة لطاقة المبدع والمتلقي معًا ؛ بحيث لا يصبح الكلام مجالاً لأسْلَبَةِ الشخوص وتحديد فوارقهم الفردية والاجتماعية كما هو الشأن في السرد عادة ؛ بل يمثل تعويضًا بفعل اللغة عن فعل الحياة . من هنا فإن الراويَ كما أسلفنا لا يلتزم بمنظور الفتى ، ولا ينتظم في استخدام ضمير الغائب في الحكاية عنه ، بل يُطلُّ من حين لآخر بضمير المتكلم الذاتي المباشر ؛ لأن اللغة التي يستخدمها تنتمي بثقلها البلاغيّ الرصين للشاعر . وهنا أيضًا نجد أن هذا اللون من الكتابة التي تسمَّى « عبر نوعية » لمزجها بين تقنيات الشعر والسرد خاصة ، والتي استشرت بين شباب المبدعين ، بقدر ما تُثري تجربة الشعر الغنائيّ بإدخال بعض العناصر الدرامية فيه - فإنها تسهم في تغييب الوَعْي بضرورة تجذير فنون السرد بجمالياتها الخاصة وعناصر شعريتها المختلفة في التكوين والإيقاع ، والبعيدة عن بساطة الغناء وحلاوة التشبيه .

ولنتأمَّلْ هذه الفقرة الدالة في وصف هواجس المراهقة الأولى في نفس الصبيّ ، وكيفية تفتّحه لعالم الجنس وصبواته إذ يقول : « في الظهيرة ، الظهيرة

الغارقة في حيض الصيف ، تزفر الجهات كأنما توشك على الولادة عبر هول الأحصنة الجبلية المنحوتة في الصخر البازلتيّ ، ويكون الفضاء مرآة تلمع في خِضَمّ المدى المُترامي ، يرتطم به طرف العين فيرتد حسيرًا منكسِرًا ، فيبرق في رأسك صوت غياب أنثويّ ، لتمضي في دروب القرية بحثًا عن ذلك الصوت المتلاشي خلف الغبار والنجوم المتساقطة . . جريحًا بالانبلاجات الأولى للأشواق . » هذه هي الطريقة الغنائية في الإمساك بقبضة الحياة وهي تتكون في النفس ؛ حيث تنتقل البطولة من الصبيّ إلى الكلمة الشعرية بإيحاءاتها المجازية ، ابتداءً من حيض الصيف إلى زفرات الولادة ومزج معطيات الحس في بريق غياب الصوت ، هكذا يرى الشعراء العالم عبر حدقة اللغة المجازية .

أمّا فن السرد فهو يمر عبر قنوات أخرى من الحركة الدالة المحتدمة ، والإشارة السريعة لانتفاضات الجسد وذبذبات الروح ، وهي تتشقق في يقظة الشهوة من خلال أحداث وصور حسية بسيطة . بهذا فإن التخلّيَ عن جماليات السرد استمرارًا في كتابة « المقاطع » لا يدعو لفخر المبدع الحديث مهما تفنن في أساليب الصياغة الفاتنة ، إذ يظل أسيرًا لمنظوره الغنائيّ في تصوير طريقة انصهار وعيه بالحياة ، بعيدًا عن تجريب مَسارِبَ جديدةٍ للشعرية عبر تقنيات تشكيلية تحتاج لإغواء مبدعينا ببكارتها وكنوزها الموعودة .

على أن هذه الطريقة الغنائية تنجح في شيءٍ آخر ، لعله أهم ما تستطيع أن نشير إليه من إنجازاتها الحقيقية في هذا النموذج ، وهو التوصيف المرهف لبلوغ الطاقة الشعرية وانبلاجها في كينونته ، وذلك حين أخذ « يرى الموتى يخاطبونه كأنه واحد منهم . . أو يحدق في بعض النخيل فيرى هيآتها تُشبه وجوهًا بشرية لبعض أهالي القرية الأحياء . . أو حينما رأى القرية بكاملها وفي عمق شآبيب

المساء تُشبه دمعة في الأفق مغمورةً بقَوْس قُزَح . . فيطلق أحيانا عبارات تطفح فجأة ، ولم يكن يعرف معناها ، مثل : الشمس كلبة تعوي ، الشمس كرية تعوم في الماء ، ويا لُعاب السماء الأخضر !»

إننا هنا حيال تلك اللحظة الفائقة التي يُمسك فيها الفنان بجذر تكوينه التخييليّ ، ويصف برهافة بالغة طريقة توالد قدراته في رؤيته الحياة شعريًا ، والتعبير عنها بصيغ تتخلق تلقائيًا لتقبض على الكون وقد أعيد تشكيله في كلمات . بَيْدَ أن الفعالية التي يتميز بها هذا المشهد لا تعود على وجه التحديد إلى طبيعة العناصر الشعرية التي يحتويها ، وإنما - على اندراجها في السياق السرديّ الشامل - إلى تمثيلها لمنطقة تقاطع الشخصية مع الموقف ، فنحن بصدد سيرة ذاتية لشاعر ، وليس هناك أشد حميمية وصدقًا في توصيف عالمه من متابعة نمو وعيه الشعريّ وكيفية انبثاق الجملة على شفتيه . إننا نتأمل تلك البؤرة التي تتجمع فيها حرارة اللغة مع وَهج اللحظة في جسد الشاعر الفتيّ . وتلتقي عندها شعرية الكلمة وشعرية الموقف .

النص المفتوح

ليست قضية النص المفتوح من قبيل الترف النقديّ ، ولا المشكلات المفتعلة البعيدة عن الواقع الأدبيّ في ثقافتنا العربية ، بل يمكن أن نعتبرها قضية ساخنة كامنة تحت كثير من اللّغَط وسوء الفهم الماثل في التناول السطحيّ لقضايا الإبداع والثقافة ، حيث تستقطب رؤية المتجادلين في الفن ، وتعكس موقفهم من الحياة .

ومع أنها مشكلة جمالية ، ارتبطت بنظرية الخطاب الأدبيّ ، منذ كتب الناقد الإيطاليّ السيميولوجي الشهير « أومبرتو إيكو » كتابه المعنون « النص المفتوح » عام ١٩٦٧ ، إلا أن جذورها كانت تضرب في عروق النقد الحديث ، ابتداءً من الثورة الرومانتيكية التي حطمت مقولة الكلاسيكية عن ضرورة فصل الأجناس الأدبية ، واعتبارها عوالمَ قائمة بذاتها لا تقبل الجدل ولا التداخل ، فالمأساة نقيض الملهاة ، وكل منهما لها فلكها وقوانينها الصارمة . فانتصرت الرومانتيكية لمبدأ مشروعية الانحراف الخاص ، وحق الممارسة الفردية أن تبدع نظامها الجديد ، فولدت بعض الأجناس الجديدة من رحم الحياة ؛ استجابةً لطبيعة التطور الاجتماعيّ والنضج الجماليّ في الآن ذاته .

وجادت نظرية الفن في الشعرية الحديثة لترى أنه بين الخطاب العام المسيطر ، والممارساتِ الفردية الحرة تقوم مرتبة ثالثة ، هي التي تسمَّى بالأنماط المفتوحة للخطاب أو النص ، وهي أنماط لها أبنيتها الضرورية ، بيد أنها تتميز بمجموعة من

الخواص ، من أهمها الحركية والتداولية وفعالية التأثير .

ولكي نقترب من فهم هذه الخواص علينا أن نجيب عن سؤالين بسيطين : ما هو النص أولاً ؟ وماذا يترتب في خارطة الإبداع من الوجهة العملية على القول بانفتاحه أو انغلاقه ؟

وهناك ترسيمة أو خطاطة أولية يحسن دائمًا استحضارها عند التحليل ، لأنها تُسعفنا في تحديد منظور التناول ، وتؤدي غالبًا إلى تفادي اللّبس . وهي ناجمة عن اعتبار العمل الأدبيّ شكلاً من أشكال التواصل الثقافيّ ، يقتضي على وجه الإجمال أطرافًا ثلاثة : المنتج أو المؤلف الفِعْلِيّ أو الضمني للنص ، والرسالة أي النص في حد ذاته ، والمتلقي الذي يعيد إنتاجه ، سواء كان المتلقي المفترض فيه ، أو هذا القارئ الفعلي له .

وسنرى أن خاصية الانفتاح لا تحمل نفس الدلالة في جميع هذه المستويات . فبالنسبة للمنتج أو الأديب المبدع لا يستطيع أحد أن يسلبه حقه في التجريب وكسر الأنماط – إن شاء – في ممارسته ، عن وعيٍ واقتدار . فهو عندما يختار إطارًا فنيًا لتجربته يمارس مشروعه الإبداعيّ بأقصى ما يطيق من حرية ؛ فالحرية هي روح الإبداع وشرطه . لكنه يخسر كثيرًا لو افترض لنفسه بداية أولية ساذجة ، تُغفل محصلة التجارب الجمالية الخصبة التي انتهي إليها المبدعون من قبله ، الأمر الذي يضعه بين نارين : فهو من ناحيةٍ لا يريد أن يقع في تقليدهم ولا استنساخ أعمالهم ، لكن ليس بوسعه جديًا أن يبدأ من درجة الصفر ، فخبرته الفنية والجمالية تعتمد على مدى تمثُّله للإنجازات الكبرى وتَوْقه الشديد للبناء فوقها ، وعندئذٍ يجمل به أن يتأمّل ملاحظة عالِمٍ ناقد حديث هو « باشلار » عندما يقول :

« ينبغي على كل شاعر أو أديب أن يكون لديه مخطَّط بيانيّ ، يتولى تعيين وجهة التناسق المجازيّ وتساوقه في نصه ، تمامًا كما يرسم مخطط الزهرة سير فعلها الإزهاري وتساوقه . فما من زهرة حقيقية بدون هذا التناسب الهندسيّ . كذلك ما من ازدهارٍ شعريّ بدون تساوُق معين ، من منظومات الصور والتقنيات الجمالية . »

فأن يكون لدى المبدع مخطط بيانيّ لخارطة إبداعه شرطٌ ضروريّ يمارس خلاله حريته في الخلق وطاقته في التجريب . أما أن يمضي على غير هُدى أو وَعْي أو ضرورة – فلن يُسفر مسعاه عن تقديم إنتاج يقوى على تكثيف خبرته الحيوية والجمالية ونقلها .

وهنا يحلو لنا أن نميز أيضًا بين نوعية الأجناس الأدبية ودرجة تشبعها ؛ أي تمكُّن مُبدعينا من قوانينها الجمالية وقدرتهم على تمثلها وتنميتها . فمبدع الشعر الغنائيّ يرتكز على قاعدة مترعة مفعمة بألوان التجربة الخصبة ، ومن ثم فإن عليه أن يبحث عن منفذ يكسر به رتابة الأنماط السائدة ، فيحاول تطوير تجربته الإيقاعية بإدماج العناصر الدرامية فيها مثلاً . إنه بذلك يستجيب لحسٌ ثقافيٌ ناضج ناجم عن إشباع النموذج التقليديّ ، واستنفاده لقدر عظيم من إمكاناته الغنائية البسيطة .

أما مبدع الأجناس الموضوعية الجديدة ، المستزرعة في الأدب العربيّ ، والتي تجذر بعضها بقوة خلال قرن واحد أو أقل ، مثل السرد القصصيّ والروائيّ ، ولا يزال بعضها الآخر يحتاج إلى « صوبات » مكيفة واقية ، مثل المسرح والدراما التليفزيونية – هذا المُبدعُ أمامه تحدٌ من نوع آخر ؛ إنه يريد أن ينقل الخلايا لغته

وثقافته آلافَ الخبرات الجمالية والتقنية التي لم تتشرَّبها أنسجتها بعد ، يريد أن يستولدها أبناءً أصِحّاءَ مفعمين بالذكورة الفتية والأنوثة الشهية قبل أن يبحث عن خلط الأنواع وتجريب التركيبات الجينية الجديدة ، الأمر الذي يتطلب منه « تأصيل النموذج » قبل كل شيء . ولا يمكن لي أن أنسى مشهدًا شجيًا يعترف فيه نجيب محفوظ بأنه كان يكتب رواياته الواقعية الأولى وهو يقرأ نعى الواقعية والسخرية منها والخروج عليها في الآداب العالمية . لكنه كان يؤمن بأن من حق لغته أولاً أن تشهد مولدها قبل أن تشيعها إلى مثواها الأخير . هذا هو الإيقاع الصحيح للقضية ، فالأجناس الأدبية الجديدة تحتاج منّا أولاً أن نستنفد إمكاناتها الجمالية والتقنية في رسم حياتنا وشخصيتنا قبل أن نقفز فوقها ونتجاوزها .

وتظل مساحة التجريب أو الانفتاح التي أراها ضرورية في هذا الصدد ماثلةً في عثور كل مبدع على أسلوبه الخاص من ناحية ، وتطويع هذه الأشكال لحساسية الوسائط البصرية الجديدة من ناحيةٍ أخرى . فنحن إزاء تحدٍّ لمواهبنا في وسائل الاتصال المرئية ، ولا بد أن نصب فيها كل خبرتنا في الشعر والحياة معًا ، حتى ننتج فيها فنّا راقيًا رفيعًا . فإذا انتقلنا من المنتج إلى النص ، كي نعاين طبيعته ، ومدى قابليته للتفتح – وجدنا أن مجمل التعريفات التي تقدم النص في النقد الحديث تلتقي في جملة من الملامح ؛ من أهمها الاكتمال والاكتفاء الذاتي ، فليس من الضروريّ أن يكون للنص حجم كبير أو صغير ، فقصيدة لا تتجاوز بضعة أبيات تحقق شرط النص مثل رواية تقع في ألف صفحة ، المهم أن تشعر حيالها بأنك إزاء خلق مكتمل . وينجم هذا الاكتمال عن خاصية أخرى جوهرية هي أن يكون له بنية ؛ أي نظام يحكم علاقات أجزائه ، ويجعلها متراتبة ، يتوقف كل جزء منها على ما قبله ويؤدي لما بعده . هذه البنية في صميمها ذات

صبغة دلالية ؛ أي أنها ترتبط بمعنى النص باعتباره عالمًا أو كونًا صغيرًا ، له حدوده ونظامه وجمالياته وقوانينه المنبثقة من داخله . وقد أثبتت الدراسات التجريبية في الذاكرة الإنسانية ، في فرع جديد هو علم النفس المعرفيّ أن خاصية « تكوين الأبنية » جوهرية للفهم ، فما لا بنيةَ له لا يمكن إدراكه بوضوح وقوة ؛ أي أنه لا يحقق وظيفته الاتصالية . وهنا تدخل فكرة التشفير : أي تحميل بعض العناصر الصوتية أو اللغوية عمومًا رسائل دلالية تشي بها ، طبقًا لقواعد يتمكن بها المتلقّي من فكّ الشفرة وإدراك المقصود من الرسالة . ومبادئ الأنواع الأدبية إنما هي شفرات من هذا القبيل ؛ فالشخصية والموقف وتقنية الزمن والجملة الحوارية بإيقاعاتها المختلفة مثلاً هي شفرات النص السرديّ ، التي يوظّفها القصّاص أو الروائيّ كي يكوّن بها بنية نستطيع تلقيها في النص .

فإذا عمد إلى تعديل مبادئ هذه الأجناس فهذا حقه في التجريب المشروع ، لكن نجاحه يتوقف على مدى قدرته في تكوين بنية جديدة تحل محل القديمة ، وتتميز بكفاءة مثلها أو أعلى منها في نقل المعلومة أو البيان الجمالي الجديد . وهذا مناط الصعوبة في انفتاح النص باعتباره بنيةً ، لأنه كلما كان مغلقًا كان أيسر في التكوين والتلقي ، أو في التشفير وفك الشفرة . وذلك لأن النموذج الجماليّ الماثل في وعي الكاتب أو المنتج يمكن أن نشبهه في بعض الجوانب بالعُملة التي تستمد قيمتها من وجود رصيد ذهبيٌّ لها في الوعي الجماعيٌّ للمتلقين . وربما أدى التداول إلى استهلاك هذه العملة ، مما يفرض إصدار ورقة جديدة لها ما يقابلها في الرصيد . أما أن نقوم بإصدار عملات لا ترتكز على غِطاء معلوم – فهذه مغامرة اقتصادية لها نتائجها السلبية . بَيْدَ أنه في الإنتاج الفنيٌّ عمومًا ، والأدبيٌّ خصوصًا ، يتم إنشاء نظم « نقدية » جديدة ، عندما تدعو الضرورة الاجتماعية

والتداولية إليها ، وليست كلُّها من قبيل « التزييف » الفرديِّ المغامر .

فالإنجازات العظمى التي تحرك تاريخ الأدب ترتبط بالتثوير وخلق شرعية جديدة خارجة على المألوف ، لا تلبث أن تفرض نفسها بقوة وعرامة إنتاجها . بل إن أهم وظيفة يرى النُّقّاد فاعليتها البالغة في التوليد الجماليِّ تتمثل على وجه التحديد فيما يطلق عليه « التحرير من الآلية » ، عن طريق اختراق النظم وكسرها وإعادة تصويبها مرة أخرى . فالشعر يخترق لغة الحياة اليومية وينسف أعرافها ويخلق علاقات جديدة فيها ، والرواية تستخدم منطق الحياة وتفتته وتفككه ؛ لتقيم منه عجينة جديدة تدهشنا بما يمكن أن تصل إليه من أعماقٍ لا يتأتّى بلوغها بالحكْي المعتاد .

على أن هناك حقيقة أخرى تخفف بدورها من صلابة الأبنية المغلقة للنصوص ، وتصيبها بقدر كافٍ من المرونة والانفتاح ، وهي تراسل التجربة الفنية الكلية للإنسان في تجلياتها المختلفة . فالإبداع اللغويُّ في الشعر والسرد لا يكف عن تشرُّب جماليّات الإبداع التشكيليِّ والموسيقيِّ وتوظيفها في أنسجته الحميمة . وتحت كل الفنون ثمة تيار دافئ ، يمدها بحرارة التجربة الإنسانية الغنية المتكاملة ، ولئن كان ذلك من اكتشافات الفلسفة الرومانتيكية – فإنه لم يفقد مصداقيته حتى الآن . ومعنى هذا ببساطة أن أبنية النصوص الأدبية لا تنفتح عادة على فضاء فوضويٍّ خالص ، بل تتبنى في معظم الأحيان بعضَ المخطَّطات – بتعبير باشلار السابق – لأبنيةٍ فنية أخرى ، مع تعديلها كي تَتَّسق مع طبيعتها و وسائطها الخاصة . والأمر مرهون في نجاحه بمدى الضرورة التي تسوق المبدع إليه ، والإنجازِ الذي يحققه عبره ، مما يرتبط في التحليل الأخير بدرجة وعيهِ بمتغيرات الحياة ، وعجز الأدوات الفنية المتداولة عن استيعاب حساسيته ، ونقل رؤيته لهذه

المتغيرات .

وهنا نصل للقطب الأخير في الدائرة وهو المتلقي ؛ كي نتبين بوضوح أن انفتاح النص بالنسبة له لا يمكن أن يَعني خلوَّه من البنية المحددة ، فهي تعتبر نموذجًا ضروريا للفهم فضلاً عن أهميتها في الاستجابة الجمالية . وعندئذٍ يصبح الانفتاح مظهرًا لقدرة النص على إثارة عدد كبير من الدلالات والاستجابات المشروعة ؛ أي قابليته للتفسير والتأويل .

والانفتاح بهذا المفهوم من أصول الشعرية الحديثة ، التي ترى أنَّ عالم النص يقبل التماهي مع العوالم المختلفة للمتلقين في البيئات والعصور المتتالية ، بحيث يصبح « خلود النص » ترجمة لانفتاحه وإنسانيَّتِهِ وخصوبته الجمالية .

وثمة مقولةٌ شهيرة تتضمن مفارقة واضحة ، يمكن أن تحل في ضوء هذه الفكرة ، وهي أن النص كلما كان مُمعِنًا في محليته ومذاقه الخاص - كان أجدرَ بإدراك العالمية والخلود . ونستطيع تفسير هذه المقولة بيسرٍ في ضوء مفهوم البنية الذي أشرنا إليه ، لأنه عندما ينجح النص في التمثيل الفنيِّ المحكم لبنية شديدة التماسك والصلابة لنمط متعين من الإنسان والحياة ، مهما كانت غرابة هذا النمط عن المتلقي - فإنه يلقى درجة أعلى من الفهم والاستجابة الإنسانية والجمالية . هذا التمثيل الفنيُّ المحكم لا يتأتّى أبدًا بتدمير البنية النوعية للأدب دون إحلال بنية أخرى قابلة للإدراك محلها .

فانفتاح النص إذن تعبير عن حركية البنية ، وشرطُه أن يخضع للتداوُل ويظفر بالقبول ، ولو عند قطاعٍ محدَّد يتنامى بالتدريج مع الزمن ، ووظيفته أن يحقق قدرًا من تحرير الأدب من الآلية ؛ وتحرير الإنسان من الانغلاق النمطيِّ ، وتمكين الفن من الترجمة الجمالية المبدعة لكل متغيرات الوعي بالحياة .

الكفاءة الأدبية

يتردد مفهوم الأدب في اللغة العربية اليوم بين قطبين متباعدَيْن ، أحدهما أخلاقيٌّ في جوهره ، يغدو فيه الأدب مرادفًا للتربية الجيدة والخلق الحميد ، والثاني فنيٌّ تُصبح فيه كلمة الأدب دالَّةً على الإبداعات اللغوية المتنوعة من شعر وقص ومسرح ومقال . ولا تخلو العلاقة بين هذين القطبين من التباسٍ وتداخل يؤدي إلى الإخلال بالمفاهيم والوظائف ؛ إذ كثيرًا مما يُعزَى إلى الأدب المبدع رسالةٌ جوهرية تتصل بالتربية والتهذيب ، مما يعتبر حكمًا مسبقًا على نشاطه وتحديدًا مقصورًا على بعض جوانبه ، يمكن أن يُفضي إلى تقليص شديد لدائرة وظائفه التي تتجاوز مجرد الحث على مكارم الأخلاق لتصبح خلقًا لوعيٍ جديد بالعالم ومتغيراته ، مما يُسفر في معظم الأحيان عن كسرٍ متعمد للنموذج التربويّ الشائع ، في سبيل تفجير إمكانيات الإبداع الشخصيّ والاجتماعيّ .

بيد أن الخطورة البالغة في هذا الخلط بين مفهومَي الأدب في الثقافة العربية تنجم من تعمية طبيعة الأدب الإبداعيّ بخلع وظيفة التهذيب عليه ؛ إذ يطمس ذلك جوهره الحقيقيّ المعتمد على خَلْق عالم ثالث يقف بإزاء العالَمَيْن المعروفين في التجربة اليومية المعاشة ، وهما :

١ – عالم الواقع بمعطياته وحقائقه ذات الطبيعة الحسية والتجريبية ؛ أي الحياة كما نعرفها ونختبرها ونتحدث عنها بصدق وصراحة مباشرة .

٢- العالم السلبيُّ المضاد للعالم الواقعيِّ الأول ، وهو عالم الزيف والكذب والخداع ، حيث نعمد لأغراض نفعية إلى إنكار ما نعرف أنه حقيقة ، وتقديم واقع آخر بديلٍ يخالف ما نعرفه ونعهده .

٣- أما عالم الأدب فهو يختلف جوهريًا عن هذين العالمين السابقين ، فنحن لا نُدلي فيه بمعلومات محددة موثَّقة عن أشخاص خارجيِّين و وقائع قد حدثت بنسق معين ؛ أي لا نصنع فيه تاريخًا فعليًا للحياة ، لا نشهد فيه على التاريخ ، وإنما نقوم بابتكار شخصيات وأحداث جديدة ، مستفيدين من خبراتنا بالعالم الخارجيِّ دون محاكاته بشكل مباشر .

هذا العالم الثالث هو عالم الأدب ، وخاصيته الأساسية أنه خلقٌ لكون جديد ، بلغة جديدة ، وقوانين جديدة ، وعلاقات لا تشير إلى ما هو موجود في الخارج ، بل تشير إلى نفسها في الدرجة الأولى . وهو يعتمد جوهريًا على الابتداع والتخييل ، ومن ثمَّ فإن له طبيعته ونظامه وأخلاقياته التي لا تحاكم بمقاييس العالمين الآخرين .

فإذا كان الكلام في البلاغة القديمة ينقسم إلى خبر وإنشاء ، والخبر هو ما يحتمل الصدق والكذب ، والإنشاء هو ما لا يحتمل الصدق ولا الكذب مثل الاستفهام والتعجب والأمر وغيرها من العبارات غير الإخبارية - فإن الأدب في صميمه كله إنشاء ، لا يخبر عن شيء ، وإنما يصنع دلالته ابتداءً من تصورات جديدة لا يشترط لها مطابقة نموذج خارجيٍّ عنها ، لهذا فإن الأدب الجيد لا يوصف بالصدق ولا بالكذب بهذا المعنى المنطقيِّ ، بل ربما كان أقرب إلى طبيعة الكذب لأنه يخبر عن معدوم ، ولأمرٍ ما شاعت العبارة العربية الجذابة « أعذب الشعر أكذبه » ، وميَّز القرآن الكريم هذا الشعر ذاته بأنه من قبيل الهوى والهيام ،

وأنه قول مختلف عن الفعل ، فلا مسئوليةَ فيه ، عندما قال عن الشعراء : « ألم ترَ أنهم في كلِّ وادٍ يَهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون . » ثم استثنى من ذلك طائفةً مؤمنة تقرن القول بالفعل الصالح ، فهي لذلك ليست من قبيل الشعراء العاديين .

ومعروفة في قواعد النقد منذ القدم قضيةُ الصدق الفنيِّ واختلافه عن الصدق الأخلاقيِّ ، ومؤدّاهُ أن الشعر والأدب عمومًا إنما هو خلق لعالم ثالث جديد ، ولا يطلب من هذا العالم المتخيَّل إلا أن يكون متماسكًا في قوانينه ، منطقيًا مع مبادئه ، متسقًا في بنائه ، صادقًا على فروضه ذاتها ، بغضِّ النظر عمّا يمكن أن يقابلها في الحياة الخارجية ، فالبحث عن هذه التقابلات هو لون من القراءة والتأويل ، لا يلزم العمل الفنيَّ ، وإنما يخضع لاجتهاد المتلقي ودرجة وعيه بالحياة والفن معًا .

وهنا نصل إلى النقطة الأساسية في المشكلة ؛ وهي ضعف الكفاءة الأدبية عند جمهور اللغة العربية عمومًا ، فنحن عند قراءة الأعمال الأدبية ننسى طبيعتها كخلق متخيَّل جديد ، ونجنح دائمًا إلى تفسيرها باعتبارها اعترافاتٍ شخصيةً للمؤلف ؛ يعبِّر بها عن معتقداته وآرائه في الناس والحياة ، ننسى أنه يصنع شخصياتٍ وهميةً متخيلة ، ونطلب من هذه الشخصيات أن تلتزم بما نلتزم به من آراء ومعتقدات ، نحظر عليها أن تفكر أو أن تشعر أو أن تحلم بما يخالف ما عهدناه واطمأننا إليه ؛ فنخرج بذلك عن قواعد اللعبة الأدبية ، وطبيعة عالمها الثالث ، ولغتها المختلفة عن لغتنا اليومية ، إنها لغة مصنوعة من قماش آخر ، ليس هو قماشَ الصدق والكذب ، بل قماش الإبداع والخلق والتخيل ، فكلما كانت أكثر غرابة وأشدَّ تميُّزًا – كانت أجمل في أدبيتها وأحلى في شعريتها .

وقد أدرك بعض النقاد القدماء في تحليلهم للشعر العربيّ ، وهو الجنس الذي كان سائدًا طيلة تاريخ الأدب العربيّ ، هذه الخاصية المبتكرة للغة الشعرية ، وهي التي تميزه عن النثر ، فذكر ابن رشيق مثلاً أنّ الرجل الرفيع القدر والعظيم الجاه والنفوذ لا يقلل من قيمته أن يتغزل بالشعر ويحكي فيه مواجده وآلامه ، ولكنه إن فعل ذلك نثرًا أضرَّ بسمعته وجرح هيبته ، « لأن الشعر يجوز فيه ما لا يجوز في غيره » . ويشرح لنا النقد الحديث سر ذلك عندما يفك الازدواج في المرسل الأدبيّ بين شخصيتين :

- إحداهما شخصية الأديب الواقعيّ ، بظروفه النفسية والاجتماعية .

- والأخرى شخصية الشاعر أو الروائيّ المفترضة ، وهي مختلفة عن الأديب الحقيقيّ ، وهي القائمة في العمل الأدبيّ ذاته ، وهي متخيلة .

فالشاعر دور يؤدَّى وليس شخصًا يحاكم ويحاسب ، وإلا أصْبَحْنا كمن يعاقب ممثلاً على خشبة المسرح لأنه تظاهر بقتل زميل له في المسرحية ، وكذلك الراوي في القصة إنما هو شخصية وهمية مبتكرة يخلقها الفنان وينسب لها - مثلما ينسب للشخصيات الأخرى - كلامًا وأفعالاً هي كلُّها أقوال لا تتجاوز صفحة الكتاب المنشور .

عندئذ نرى أية سذاجة نقع فيها عندما نُصدر أحكامًا على مؤلِّفي الأعمال الأدبية ، ونُدينهم باسم الدين تارةً وباسم الأخلاق تارة أخرى ، إننا بذلك نجهل أولى قواعد الأدب ، وهي أنه خلق عالم متخيل ونعبر عن قصورنا الشديد في تحصيل أدنى درجات الوعي النقديّ بالكتابة الفنية ومبادئها ، مما يكشف عن النقص الفادح في كفاءتنا الأدبية . وهذا ما حدث عندما أدان البعض رواية نجيب

محفوظ « أولاد حارتنا » لأنهم لا يعرفون شروط قراءة الأدب ، وتصوروا أنها كتاب في تاريخ الخليقة وقصص الأنبياء ، وهي مجرد رواية تحكي عالمًا لا يوصف بالصِّدْق ولا بالكذب لأنه متخيَّل فحسبُ ، وهذا أيضًا نفس ما يحدث الآن ، عندما يصدر قضاة حقوقيون أو عسكريون حكمًا بالسجن ثماني سنوات علي قاصٍّ رديءٍ لأنه خرج في زعمهم عن القيم الدينية في كتابته لرواية بعنوان « مسافة في عقل رجل » ، وكذلك على ناشره وموزعه - إنهم بمثل هذا الحكم المثير للدهشة بدعوى حماية الدين والأخلاق يخلطون بشدة بين أدب التهذيب وأدب الإبداع ، ويَتَوَلَّوْن مهمةً نقدية دون أن يعرفوا مبادئ النقد ، ويسيئون إلى هذا المجتمع العربيِّ المثقف الذي يعرف الفرق بين حرية التعبير في الأدب المبدع وسوء الأدب الأخلاقيِّ ولا يخلط بينهما ، ويقومون بتجريم نوع من القول التخييليِّ كأنه أشنع الأفعال ، مما يجعلنا نُهيب بهم : « افهموا الأدب أولاً قبل أن تحكموا عليه . »

وهنا نصل إلى النقطة الثانية المتعلقة بالكفاءة الأدبية ومقتضياتها ، وهي علاقة هذه الكفاءة بالحرية عمومًا ، وبحرية الإبداع بصفة خاصة .

وإذا كان العالم من حولنا يضج بحركته تجاه اقتحام أبواب الحريات السياسية والاجتماعية والاقتصادية ؛ في مستوياتها الجماعية والفردية ، ويسحق في سبيلها إمبراطوريات عظمى ، ويتجاوز الأيديولوجيات الطاغية ، لأنها تحد من حرياته - فإننا - في عالمنا العربيِّ السعيد - حريصون على دخول العصر الحديث ماديًا من منافذه الجمركية فحسبُ ، مستهلكين لما ينتجه من أدوات الحضارة ، دون أية مساهمة فعالة في تنميتها ، أو حتى مجرد الاعتراف بما يدعمها وينتجها من منظومات قيمية معنوية . لقد تبين للإنسان في هذا العصر الحديث - منذ أن

وضع ميثاق حقوقه ، وألغى شريعة الرق ، و وضع الدساتير لحماية الحريات ، أن الكفاية الاقتصادية والعدل الاجتماعيّ - علي فرض تحققهما - لا يمكن أن يحلا محل احترام حرية الإنسان في القول والعمل ، حتى أصبح مقياس احترام الحريات هو معيار التقدم الحضاريّ الأول ، قبل ارتفاع مستوى المعيشة ماديًا .

وفي نطاق الإبداع ، العلميّ والفنيّ معًا ، لا يمكن أن يتحقق إنجاز فعليّ بدون حرية . ولنقصر حديثنا عن بقية المجالات المعرفية ، فأبرز القيم التي تضمن الحيوية والقوة للإبداع الأدبيّ مستمدٌّ من حرية التعامل مع الأعراف السائدة ، والخروج عليها وتعديلها . ولو كانت مهمة الأدب هي تكريس النماذج السائدة وتقديس الأنماط المهيمنة دون تطوير أو تثوير لفقد وظيفته في تحرير الوعي الإنسانيّ من آليته ، وفتح آفاق المستقبل أمامه . إنه لو عمد إلى مجرد تكرار المحفوظ من الأقوال ، و وصف المسلَّم به من الأفعال - لمات على الفَوْر . إن حياة الأدب مرهونة بمساحةٍ ما يستثمره من حرية التصور والتكوين الإبداعيّ..

وإذا كان الأدب العربيّ قد ظل يخلط قرونًا عديدة في الكتابة النثرية بين السرد والتاريخ ، وتتراوح الروايات فيه بين حكاية الواقع وهامش الأسطورة دون اعتراف نقديّ صحيح بحق الكتابة في خلق عالمها المستقل ، فإنّ هذا القرن الأخير على الأقل قد افتتح القص جنسًا أدبيًا مستقلا ، له مشروعيته الأنطولوجية ونظامه وقوانينه الإبداعية . وعليه أن يعترف نتيجة لذلك بأن حرية المبدع في خلق عوالمه شرطٌ لا غنى له عن ممارسته ، تتوقف على مراعاته واستثماره درجة فنيته ومستواه الجماليّ .

وليس من حق أية سلطة - غير وعي المتلقي فحسب - أن تحاكم الأديب على سوء استغلاله لهذه الحرية ، والمظهر الوحيد لهذا الاستغلال السيئ أن لا تسهم

حقيقة في التكوين الجمالي للنموذج الذي يقدمه ، وعندئذ يسقط العمل نقديًا لا أيديولوجيًا . والقارئ هو الذي يحكم بهذا السقوط ، فالأدب له قاضٍ وحيد هو قارئه ، فإذا فَقَد حب قرائه واحترامهم فقد انتقل إلى ذمة التاريخ ونفذ فيه حكم الإعدام الحقيقيّ .

فمتى تدرك مؤسساتنا هذه الحقائق ، وترفع الوصاية الساذجة التي تظن أنها تفرضها على الإبداع وتعترف لنا بالحدّ الأدنى من النضج الحضاريّ والكفاءة الأدبية ؟

مرايا الخطاب الثقافي

هناك بعض المفاهيم الأساسية التي يتعين علينا اختبارها بإيجاز ، كي نقترب من تحليل الخطاب الثقافيّ السائد ، كما ينعكس في مرايا أدوات الإعلام العربية ، وندرك مكوناته ، وأخطر العوامل الموجهة لحركته ، ومن أهمها مفهوم الثقافة ذاتها ؛ إذ إن لدينا فكرةً شائعة تربط الثقافة بالطابع التراكميّ لمجموعة المعارف والتقاليد القارّة لدى شعب من الشعوب ، وهذا بالطبع مفهوم استاتيكيّ خامل ، لا يقدمنا كثيرًا في إدراك أبنية الظواهر الثقافية ، كما أنه مفهوم غير تاريخيّ أيضًا ، إذ لا يأخذ في اعتباره المتغيرات الحاسمة التي تطرأ على عمليات توليد الثقافة ، ولا الإيقاع الذي تنتظم به .

ولكي نصوِّب هذا المفهوم – علينا أن نتصور الثقافة في لحظة ممارسة التراث الكامن لتأثيره على الوعي من خلال الفعل المحدد ؛ أي أن ما يستحق أن يسمَّى بالثقافة ليس هو المخزون المحتمل لدى الأفراد أو حتى لدى الجماعات من كتلة المعارف والتقاليد والفنون ، وإنما تلك العناصر التي ترقى من مستوى القوة إلى مستوى الفعل ، من الكُمون إلى الظهور ؛ أي تلك التي تمارس فعاليتها في السلوك ، وتطبع تصرفاتنا بطابعها ، وتتحكم في كيفية رؤيتنا للظواهر وشعورنا بها ، تلك التي توجه مواقفنا وتؤلف المزيج الخاص الموظف لتكوين نظرتنا للكون والحياة .

ومع الاعتراف الضروريّ بالتباين الفرديّ تظل هناك اتجاهات عامة نسبيًا ، هي التي تحدِّد العناصر الموجهة للجماعة في جملتها ، ويتولى المبدعون بلورتها وتجسيدها في أصفى أشكالها وأقواها تعبيرًا عن ضمير الجماعة . بَيْدَ أن هذه العملية الإبداعية ذاتها يمكن عمليًا أن تسلك أحد سبيلين :

فإمّا أن تعمد إلى تكريس منظومة القيم القارّة ، وتأكيد آليتها ، وضرورات الاستجابة لها ؛ فتساعد بذلك على تصلبها وتكلسها ومفارقتها لدينامية الواقع الحسيّ ؛ خضوعًا لسيطرة الموروث ، وعبادة مريحة للعادة المستقرة ، وقصورًا عن التكيف مع المعطيات الجديدة ، وهذا النوع من الإبداع المحافظ - على ما في العبارة من مفارقة - كثيرًا ما يُرضي أصحابَ السلطة السياسية والأيديولوجية ، لأنه لا يتهدد مواقعهم ، ولا يمثل خطرًا عليهم ، لكنه سرعانَ ما يفقد طابعه الثقافيّ ، إذ يستحيل ممارسةً آلية مطموسة تُلغي حيوية الفعل المنبثقة عن الواقع ، والمضيئة لما يحمله من أجنة المستقبل .

أما السبيل الثاني فهو أن يعمد الإبداع إلى أداء وظيفته في البلورة الحقيقية للوعي الجماعيّ ، في تطلعاته وأشواقه ومشروعاته المستقبلية ، فيُعيد ترتيب العناصر الفاعلة في اللوحة الآنية ، كي تنتج هذا الغد المأمول ، لا ذلك الغدَ المستنسخ من اليوم ، والذي يعد كابوسًا ثقيلاً على الحياة ، لا يطيعه منطقها ولا يسمح غالبًا بتكراره .

وحينئذٍ لا بد لهذا الإبداع من تحرير السلوك الثقافيّ ، والرؤية المنبثقة عنه ، من الطابَع الآليّ المكرور . ومعنى هذا أن الفعل الثقافيّ لا يتجسد إلا بأشواق التغيير المشدود إلى نموذجٍ مستقبليّ ، يعتمد على مفهوم التقدم والتحضير .

ومعنى هذا أن الوعيَ النقديّ بالحياة ، كما يتجلى في الإبداع وتلقيه ، ليس مجرد عنصر من بين عناصر كثيرة في الثقافة ، بل هو العنصر المهيمن عليها ، والموجِّه لحركتها ، والفاعل في تكوين بنيتها . وتغييب هذا الوعي الذي يُعَدُّ أهم أهداف السلطة في العالم الثالث يتم عن طريق تكريس الآلية ، واستبعاد مقومات تحريرها ؛ إذ لا يتجلّى الوعي النقديُّ إلا من خلال اختبار البدائل الممكنة لهذا الواقع ، فالوسيلة الوحيدة للعلم بظاهرةٍ ما ، والسيطرة عليها ، هي رؤيتها في تولُّدها وتحرُّكها ، واختبار إمكانات التدخل في مسارها .

حساسية الرموز :

وإذ تبين أن الثقافة تكمن في تحرير الوعي النقديّ فإن هناك مشكلة تبرز على التوّ في الخطاب الثقافيّ العربيّ ومراياه المنكسرة ، وهي حساسية الرموز الثقافية ، تلك الرموز التي كان يقول عنها « يونج » إنها استخدمت للتعبير عن « حقائق أبدية » خاصة في مجال الأديان ، وأنها مرت بتحوُّلات كبيرة ، وبعملية طويلة من التطوُّر ، وبذلك أصبحت صورًا جماعية مقبولة لدى المجتمعات المتحضّرة . ورغم ذلك فإن هذه الرموز الثقافية تحتفظ بقدر كبير من قدسيتها الأصلية أو سحرها ، إذ إن بإمكانها أن تثير ردًّا عاطفيًا عميق الجذور لدى بعض الأفراد ، صانعةً بذلك شحْنةً نفسية جماعية ، هذه الشحنة النفسية تجعلها تعمل بطريقةٍ تُشابه كثيرًا طريقة الأهواء والتعصب . وإذا كان الإنسان الحديث في الغرب يشكو من أن عقلانيته قد أوشكت على تدمير استجابته للرموز والأفكار المقدسة ، وأن تحرُّرَه من عالم الأسطورة قد جعله يَخْشَى فقدان قيمه الروحية - فإن مشكلة الإنسان العربيّ هي أنه ما زال في قطاعات عريضة منه ، تمثِّل الأغلبية العددية وحتى الكيفية بالنسبة لطبقات السلطة ، يخضع بشكل تامٍّ لرموزه الثقافية ،

ويفسِّرها بشكل حرفيّ يجعلها تَستعصي على التغيير وتعوق تطوُّر أبنيته الاجتماعية والثقافية ؛ مما يدعوه إلى اتخاذ موقف عدائيٍّ من كل من يحاولون الحد من تسلطها .

إن هذه الرموزَ تمثل لدينا أخطر الكوابح لعمليات التفاعل والتغيير على مستوى الجمهور ، وإذا كان التحوُّل إلى النموذج الحضاريِّ العلميِّ ضروريًا من الوجهة التاريخية ، وإذا كانت مساحات « الغيبيات » تتقلَّص كل يوم - فإن رسالة صُنَّاع الثقافة تتمثل على وجه التحديد في بثِّ الطمأنينة لدى الناس من أن هذا التغيير لن يكون مدمرًا لهم ولا خطرًا على شخصيتهم أو تهديدًا لحقيقة قيمهم الروحية التي يرتكنون إليها ، بل إن الخطر يأتي من التعصب والتشنج ورَفْضِ التطوُّر وإدارة الظَّهر لمتغيرات الحياة الحتمية مما يَزيد حدة التوتر والقطيعة بين الفئات المختلفة ، ويكمن الحل في التكيُّف البطيء والتقبُّل الراضي المستنير للمعطيات الحضارية ؛ حفاظًا على توازن الوعي الثقافي وسواء الشخصية القومية .

إن حالات التعصُّب الدينيِّ والعِرْقيِّ والطبقيِّ هي في أساسها نقصٌ في قدرة التكيُّف الثقافي ، وإسرافٌ في الاعتماد على « أبدية الرموز » الممثلة لأوضاع سالفة ، دون الاعتراف بالمتغيرات الحاسمة الجديدة .

والمثقف الذي لا يُدرك حساسية هذا الدَّور يحكم على نفسه بالقطيعة وفقدان الفعالية والتأثير ؛ إذ لا يرتبط الأمر بمجرد نزوع مريح للوسطية الانتهازية ، ولا عزوف عن الراديكالية المرهقة ، وإنما يرتبط على وجه التحديد بمدِّ الجسور بين هذا الإنسان العقلانيِّ التقدميِّ الذي استطاع ترويض رموزه وبين غيره من أبناء ثقافته ممَّن لا يقوى على خوض هذا الصراع ؛ فيؤثر الركون إلى حضن السلفية المعطلة

أو السلبية الحائرة . إن هذا التوازن الدقيق في التعامل مع الرموز الثقافية وإعادة تأويلها وتطويعها كي تتكيف مع معطيات المعارف الحضارية الجديدة - شرطٌ ضروريٌ لفاعلية التأثير اللازمة لكل مشروعٍ ثقافيٍّ ناجح ، وهو الذي يحدِّد درجة صفاء المرآة الثقافية .

أنماط النبر في المنابر :

ونأتي إلى المفهوم الثالث في منظومة الخطاب الثقافي وهو يتعلق بفكرة المنبر ؛ أو أداة التوصيل الثقافيّ ؛ ومن الواضح أن كلمة المنبر قد ارتبطت في حياتنا العربية بالخطابة أكثر مما ارتبطت بالخطاب ، كما اقترنت بفكرة زعامة العامة أو قيادة القطيع لا الريادةِ الفعلية للمسالك الجديدة ، إن المنبر هو المكان الذي تتكرر فيه بشكل دوريّ ممارسةُ الخطيب لاستخدام نبرات صوته ، والضغط على بعض المقاطع وتأكيد الدلالات المستهلكة المعروفة مقدَّمًا ، فهو نفسه لا يكاد يمارس حريته في اختيار موضوعه ، ولا إمكاناته في تناوله ، ومن هنا يكاد يفقد فاعليته وتأثيره بهذا النبر الآلي . فكلمة المنبر إذن كلمة موسومة مرتبطة بممارسات تكرَّست في عصور الأمية الشفاهية ، أمّا الثقافة المكتوبة فقد أخذت تنزع إلى التخلُّص من الخطاب والتعسف في الاختيار ، لكن ظلت أدوات الاتصال الحديثة - وهي وريثة المنابر - متمثلةً في الصحيفة المقروءة والموجة المسموعة والشاشة المرئية - تؤدي أدوارًا مقابلة مفيدة ، من التقنيات الإعلامية والتكنولوجية الجديدة .

لقد وضع العلم - منذ أن ابتدع الطباعة والبث الصوتيّ والمرئيّ - إمكانيات عالمية هائلة تحت تصرُّف هذه المنابر الجديدة ، فهل قام بتعديل وظائفها في العصر الحديث ؟

يبدو أن عمليات التواصُل الاجتماعيّ لا يمكن أن تعيد إنتاج الأنماط السابقة ذاتها ، وإن كانت تنحو إلى توظيفها لخدمة مصالح مشابهة ، وهي المرتبطة بالسلطات متعددة المستويات . لكن اللافت للنظر أن شبكة هذه السلطات قد خضعت لتعديلات جذرية في العصر الحاليّ ، وإذا كانت السياسة تمثل السلطة الأكثر بروزاً على سطح المجتمع - فإن التقدم التنظيميّ الحاسم الذي أسلم شرعيتها للشعب الذي يمارسها طبقًا للمبادئ الديموقراطية قد وضعها في الإطار الحضاريّ الملائم ؛ بحيث أصبح أيُّ كاتب يُنتج مقالاً سياسيّا لا يمتح من مَعين هذا المبدأ منفصلاً عن سياق الثقافة الإنسانية المعاصرة ، وجاهلاً بأصولها ، ومضلِّلاً لغيره عنها .

أمّا سلطة المجتمع بعلاقاته وثرواته وتنظيماته القانونية والاقتصادية فهي شديدة التواشج مع السلطة السياسية ، وتفرض أيديولوجيتها على وسائل الاتصال . وهي وإن كانت تقدِّم مساحة عريضة لاختلاف الاجتهادات والتشخيصات والحلول المقترحة ، إلا أن الإطار الجامع الذي لا تخرج عنه ، وهو الذي يتعزَّز يومًا بعد يوم ، هو اعتبار الحريات العامة والخاصة وحقوقِ الإنسان على رأس قائمة الأولويات ، يليها العدلُ وتكافؤ الفرص وتحريرُ الطاقات الإنتاجية والإبداعية .

والمثقف الذي لا تنتظم في فكره و وجدانه صورةُ هذه الأولويات في عمومها بهذا الاتساق ، ويصدر في خطابه عن بواعثَ أخرى - إنما هو مضاد لروح الثقافة بقدر ما هو مُعادٍ لروح هذا العصر الذي يعيشه . ومن ثَمَّ فإن السلطة الثقافية بنزوعها إلى تكوين الوعي ونقده تظل العامل الموجِّه لمختلِف أنواع الخطاب التي تتداولها وسائل الاتصال . لكن الضمان الأساسيّ لتوظيفها على النحو الملائم

للمجتمع الحديث - أن لا تقصر ولاءها على خدمة مصالحها الدنيا القريبة ، بل تُراعي المشروع الكليّ للمجتمع ، وتعثر على النبر الصحيح في الإيقاع الحضاريّ الشامل .

ولأضربْ مثلاً يسيرًا على ذلك حتى لا يظل الحديث تجريديًا صرْفًا ، فقد شاءت المفارقات خلال السنوات الأخيرة أن يطالع القراء لصحيفة الأهرام المصرية عمودين متقابلين في الصفحة الأخيرة كل يوم ؛ أحدهما لأحمد بهاء الدين ، والآخر لأنيس منصور ، وبمقدار ما يتضح التزام الكاتب الأول - شفاه الله - بمنظومة متسقة من القيم الحضارية والأولويات الاجتماعية والثقافية والقومية ؛ تعكس روح العصر وتُبرز توجُّهات حركة التنوير العربية ، يستغرق الكاتب الثاني - على مهارته وذكائه وأسلوبه الشائق المثير - في جدليات مبعثرة تضيع فيها الحقائق وترتبك الموازين ، ويفقد قارئه « البُوصلة » الموجِّهة لحركة التقدم والحياة، مما ينتهي به بفعل الإلحاح اليوميّ إلى اهتزاز إيمانه بجدية أيّ مشروع قوميّ أو إنسانيّ ، ولا يبقى أمامه سوى مقولة العبث الوجوديّ الذي ظل طاغيًا على تفلسف أنيس منصور ، وصبغ كتابته خلال لحظات حرجة في التاريخ المصريّ الحديث لعب فيها للأسف دورَ الثورة المضادة للحركة القومية .

وتتمثل خطورة هذه الوسائل الحديثة لنقل النبر الثقافيّ من مقام إلى ضده ، والقيام بدور المرآة المحدَّبة أو المقعَّرة ، في خاصية أساسية هي أنها لا تقدم المادة الثقافية المركَّزة في بحثٍ علميّ أو إبداعٍ ثقافيّ أو فنيّ ، يسهل تحديدُ مستواه ومدى جديته وتماسك عناصره ، وإنما تقدم بدلاً من ذلك محلولاً ثقافيًا مخففًا يتجرعه المتلقّي كل يوم ، وهو عظيم الانتشار والإلحاح إلى الدرجة التي تمكنه من أداء وظيفة ناجعة ؛ فهو إمّا أن يقوم بتسميم العقل ببطء ، وإمّا أن يساعد على

تنميته وتنشيط قدراته .

إن هذا الطابَعَ المخفف للمادة الثقافية التي تحملها أدوات الاتصال الحديثة ، بمقدار ما يؤدي إلى سيادة النموذج الجماليّ والأخلاقي الأمثل ، يصبح بالغ الخطورة عند إساءة توجيهه . ويكفي أن نتذكر عدد الأصوات والوجوه الجميلة التي أصبح بوسع إنسان اليوم أن يتلقاها بجميع حواسّه كل دقيقة ، مما كان محرومًا منه في الماضي ، كي نتبين النقلة النوعية الهائلة في الذوق والثقافة ومنظومة القيم لإنسان العصر الحديث ، مما لا بد وأن يمكنه من القدرة على التمييز .

محددات الوعي النقديّ :

وأحسب أننا نواجه أبرز إشكاليات العقل العربيّ وأهم عيوب مراياه الثقافية بالذات عند الوصول إلى محددات الوعي النقديّ لدى قادة الفكر الجُدُدِ في وسائل الإعلام الحديث . فليس المهم هو تقليب الأمور على وجوهها المختلفة واستحضار تداعياتها وتاريخها ، أو اختيار كمية البيانات والمعلومات المتصلة بها ، وإنما المهم هو العثور على البنية المنظمة لها والتي تَشِفُّ عن دلالتها ، ولا يتأتّى ذلك إلا من خلال ربط عمليات التحليل النقديّ بمحدد أساسيّ ، يتجسد فيه روح العصر ، ويمثل البؤرة التي لم تكن موجودة من قبل ، بهذه القدرة على تجميع الخيوط وتكثيفها على مر العصور ، وهو العلم بمفهومه التجريبيّ المنظم من ناحيةٍ ونظامِهِ المنهجيّ في التفكير ورؤية الظواهر وتنظيمها من ناحيةٍ أخرى .

وعند هذا المنعطف الحاسم تختلف بنا السُّبل بطريقة فادحة وأليمة ، فقد ارتاح الكثيرون منا ، أو ظنوا أن بوسعهم الاسترخاء عند فكرة يسيرة ، مؤداها أن

العلوم نوعان : طبيعية وإنسانية ، وأن هذا العلم المخيف الذي نود تملكه وإنتاجه- لا مجرد الاقتصار على الإفادة التكنولوجية من نتائجه الاستهلاكية - يقتصر فحسب على هذا الجانب الطبيعيّ بقوانينه الصارمة وأسسه المادية الحاسمة . أمّا العلوم الإنسانية فبوسعنا أن نعبث بها كما تشاء لنا أهواؤنا ، بحجة أن ثقافتنا تتطلب ذلك . فدراسة المجتمع وعلاقاته ، والاقتصاد وأدواته ، والنفس وعلومها ، والتاريخ وأدبياته ، واللغة وفنونها - ليست في حاجة عند هؤلاء لذلك المنهج العلميّ ولا شروطه القاسية . وهم يُغفلون حقيقة أولية ؛ وهي أن بنية العقل واحدة ، فإذا انتظمت منهجيًا في معالجتها للعلوم الطبيعية ، وأثمرت نتيجة لذلك ، لا يمكن أن تركن للفوضى والتشتت والتخبط في العلوم الإنسانية، وإذا تعودت إهمال قوانين السببية والاستقصاء ، وتحويل الخواص الكيفية إلى معادلات كمية وضبط محدداتها ؛ أي إذا لم تأخذ بالمنهج العلميّ في دراسة شئون حياتها المادية والمعنوية معًا - فلا سبيل أمامها للدخول في عصر العلم الذي طال وقوفها على بابه ، لا لعجزٍ في إمكاناتها البشرية ، وإنما لهذا الانفصام المرضيّ الذي تود الخضوع المستمر له .

وليس أمامنا من سبيل لصنع المستقبل العربيّ سوى تجاوز هذه الإشكالية نهائيًا لدى المثقفين على الأقل ، وذلك على أساس احترام الرموز القارّة من جانب ، وفك مظاهر تعارضها مع المحدد الثقافيّ العلميّ عن طريق تأويلها وتطويعها من جانب آخر .

ولعل دور هذا المحدد يتضح بشكل لافت إذا انتقلنا من مستوى أدوات الاتصال العامة إلى مستوى آخر أكثر تخصصًا ، وهو المتصل بالصناعة الثقافية الثقيلة ؛ كما تتجلى في المنابر الفعلية من صفحات معنية بشئون الفكر والثقافة

والأدب ، ومجلات متخصصة دورية . وعندئذ تواجهنا مشكلة افتقاد محددات الوعي النقديّ في ظاهرة أساسية ؛ هي تفاوت المادة المقدمة تفاوتًا فادحًا ، يتراوح بين الإنجاز الطليعيّ أحيانًا إلى جانب أشد حالات العقم والخضوع التقليديّ لمنطق العصور القديمة ، مما لا يعني مجرد إهمال المنهج العلميّ في البحث والتناول ، وإنما استقالة العقل ذاته . وتتفاقم هذه المشكلة بمقدار تبعية الصحيفة أو المجلة للمؤسسات الرسمية ، والتي تدور في فلك السلطات السائدة ؛ حيث يختلط الخطاب الثقافيّ بتقاطعات الضرورة السّياسية والاجتماعية ، ويوظف من أجل تكريس النظم المهيمنة ، ولا يبقى أمام المنتج الحقيقيّ للإبداع الثقافيّ سوى أن يرضى بالمساحة التي تخصص له ، ويقبل طوعًا أو كَرْهًا بالتعايش مع من يشوّهون وجه الثقافة ، ويتاجرون برموزها ، ويتخلّون عن أمانة الالتزام بمحددات الوعي النقديّ والمنهج العلميّ فيها ، إمّا عن جهل واستلاب ، وإمّا عن تواطؤ وابتزاز . فإذا رفض ذلك حكم على نفسه بالاحتجاب والاختفاء من فوق سطح المرايا العاكسة على نطاق شامل لحركة الثقافة المنظورة ؛ اكتفاءً بما يُنتجه من عطاء يتجسد في الآثار المخزونة تحت سطح الحياة العامة .

صورة من قريب :

فإذا اعتمدنا على هذا التوصيف العام ، وتَلَمَّسنا عن كثب ، صورة المشهد الثقافيّ كما تقدمه تلك المرايا في مصر إبان عقد الثمانينيات حتى الآن - وجدنا فيها تجسيدًا مبالغًا فيه للخواصّ التي أشرنا إليها ، ويمكن تصنيفها إلى مستويين طبقًا لمعدلات الصدور الزمنية وارتباطها بنوعية المادة المقدمة :

* معارض المواد الثقافية اليومية والأسبوعية ، في الصحف والمجلات والراديو والتليفزيون .

* المعارض الثقافية المتخصصة في المجلات والدّوريات الشهرية والفصلية .

والفارق الجوهريّ بين المستويين يتمثل في خضوع المعارض الأولى للإشراف السياسيّ المباشر دون أية وسائط ، مما يجعلها تُعاني احتكاكًا صارخًا بين السياسيّ والجماليّ ، بين الدعائيّ والنوعيّ ، وتطفح بمخلفات البيروقراطية والتناقضات الحادة بين العهود السياسية المتتالية ، وتخضع بالإضافة إلى ذلك إلى مقاييس التلقي الجماهيري لعامة الناس ، فتقع في نفاق السلطة ومداراة الرأي العام المحافظ ، والنتيجة الحتمية لهذه العوامل المجتمعة – أن المادة الثقافية في الصحف اليومية و وسائل الإعلام المصرية تحجب الوجه الحقيقيّ للثقافة المبدعة ، ولا تكاد تسمح بالظهور على سطح مراياها بشكل منتظم إلا للأنماط السلفية المدجّنة ، التي تكرس صور النفاق الدينيّ والسياسيّ والابتذال الإعلاميّ ، وليس بوسع الإنسان كي يعرف الوضع الفعليّ للثقافة المصرية سوى أن يتجاهل هذه الوسائل ويبحث عن مصادر أخرى .

وقد أسهم في تفاقم هذا الانفصام في الشبكية الثقافية المصرية – تقلبات السلطة في مصر ، والحرب الأيديولوجية التي تدور رَحاها في صراع المصالح والولاءات ، وبروز مجموعة من الكُتّاب الذين أسهموا في تشويه الثقافة وطَمْس المرايا ، وبلوغ بعضهم مراكز قيادية سياسية بل وسيطرتهم على أبرز المؤسسات الثقافية ، مثل اتحاد الكُتّاب ذاته .

أمّا المستوى الثاني المتمثّل في المجلات المتخصصة – فقد حاولت في ظروف بالغة الصعوبة ردّ شرف هذه الثقافة ، وتصويب مراياها المتكسرة ، وضبط الإيقاع الصحيح لروح العصر ، والالتزام بمواثيقه ومحددات الوعي المنهجيّ فيه ،

وتعرضت نتيجةً لذلك لحرب مستمرة من ممثّلي الاتجاه الأول . ومع أن معظمها يخضع أيضًا لمؤسسات رسمية إلا أن تولّي المثقفين لمسئوليتها المباشرة وتحمُّلَهم الضغوط وصمودَهم أمام التحديات - قد مكنهم من الحفاظ على مستوى تمثيلهم للوجه الجاد في الثقافة المصرية المبدعة ، فقامت كل من مجلات فصول وإبداع وأدب ونقد والهلال - على تفاوت في مستواها - بسد الثُّغرة الفاضحة بين الوعي والواقع ، لوضع الجهاز الثقافيِّ على قاعدته العلمية المستنيرة وتصويب مساره ، وهي بذلك تؤدي دورها التاريخيَّ النبيل للثقافة العربية المعاصرة .

مسألة الفهم

ثمة بيتانِ من الشعر الجميل لأبي الطيب المتنبي كنت أتمنى أن يَشيع حفظهما وتداولهما ، وتأمُّل ما فيهما من حكمه ثاقبة وإشارات لافتة ، كما حدث مع مئات الأبيات الأخرى من شعره ، مما توقَّف عنده القدماء والمحدثون ؛ وذلك لأنهما يتعلَّقان بمشكلة لا تزال تُلقي بظلها الثقيل على حياتنا الفكرية والثقافية ؛ وهي مشكلة سوء الفهم المتبادل بين الفُرَقاء ، والافتراض الوهميّ لدى كل مختلِف عن غيره أنه وحده يملك الحقيقة كاملة ، ومن ثمَّ فهو يستمد من هذا الوهم قوة معنوية لتخطئة غيره ، دون أن يطرف له جفن أو يختلج له عرق . والبيتان هما :

وكم من عائبٍ قولاً صحيحًا وآفَتُهُ من الفهمِ السقيـمِ

ولكـنْ تأخـذُ الآذانُ منـه على قَدْرِ القرائحِ والعلومِ

أمّا البيت الأول فليس فيه من الشعر سوى النظم فحسب ، لأنه بسيط وتقريريٌّ ومعروف ؛ فتجربة الإنسان في عمليّة التواصُل اليوميّ تدلُّه على أن كثيرًا من المواقف المتوترة والأزمات الحادة ، يرجع سببها إلى سوء الفهم وعدم التكيف وعجز المتلقي عن إدراك مقاصد المرسِل . لكن البيت بالرغم من بساطته وتقريريته وتلقائيته يحمل السمة المميزة لشعر المتنبي في أسلوبه ، والتي أصبح بها أبرزَ شعراء العربية وأشهرهم ، وهي اتساق منظومة تامة من المتوازيات بين

شطريه ؛ فإذا أسقطنا الكلمة الأولى ، وهي كم الإخبارية التي تُفيد الكثرة وتوهُّم الاستفهام – وجدنا المتوازيات التامة بين المتقابلات التالية : العيب والآفة ، القول والفهم ، الصحيح والسقيم . وإن كنا ندرك أن نوع العلاقة بين هذه المتوازيات ليس متماثلاً تمامًا ، بل إن المسافة تبتعد بينها بالتدريج ، فإذا كان العيب مطابقًا للآفة – فإن الفضاء الذي يقع بين القول والفهم هو الذي يؤدي إلى التضارب ويُفضي إلى العكس الذي يتمثل في علاقة التضاد بين الصحيح والسقيم . من هنا نعترف بأن صياغة البيت تخضع لهذا النموذج الجماليّ الذي يعتمد على تكرار المتقاربات لأداء دلالة بديهية ، لا تدهشنا بما تحمله من معلومات جديدة ، وإن كانت تفتننا بنسقها المنظوم ، مع خُلوّ هذا النسق من مُلَحِ الشعر الحقيقي ، وهو التخييل الذي يرقى بالفكرة الشعرية من مستوى التصور إلى أفق التصوير . ويكفي للدلالة على فقر هذا البيت أن نتركه يستدعي في ذاكرتنا غيره من متشابهات المتنبي حيث يقول :

ومن يكُ ذا فم مُرّ مريض يَجِدْ مُرًّا به العَذْبَ الزُّلالا

بالاحتكام إلى التجربة الحسية لتأكيد المفارقة في عملية التذوق يرتقي التصور الذهنيُّ المجرد ، أو ينقلب به بعبارة أدق ، إلى مستوًى تخييليّ مقنع . ويبدو أن تجربة المتنبي المبدع وهو يصب في حلوق الناس حلاوة شعره ، فيجد لدى بعضهم استجابة مريرة قد جعلته يعي سر هذا المرض الوبيل ، وهو سوء الفهم ، ويعبر عنه بهذا البيت الثاني :

ولكنْ تأخذ الآذانُ منه على قَدْر القَرائحِ والعُلوم

ويلفتنا أولاً هذا التركيب الغريب « تأخذ الآذان » إذ يشير إلى أول مظاهر الآفة

وهو « سوء السمع » ؛ مما يعبِّر عنه المثل العربي القديم « أساء سمعًا فأساء جابة » فالإنسان لا يسمع كل ما يقال ، ولا يحسن أخذه إلا إذا كان مستعدا لذلك ؛ فالاستعداد للفهم هو أهم شروطه .

ولنضرب مثلاً على ذلك بما يتداوله المثقفون اليوم من شكوى الغموض والإبهام في الأدب ، خاصةً في الشعر الحديث . ويعود نصف هذه الشكوى على الأقل - في تقديري - إلى عالم الرفض المسبق لما نقرؤه ، فنحن لا نقترب من هذا الشِّعْر في الواقع لنتعرف عليه ، بل لنجد فيه ما تعودناه . فإذا كسر نظامنا المألوف ، وجرح حسنا المعتاد بطريقة كتابته وتوزيع إيقاعاته - سارَعْنا إلى سوء الظن به واتهامه ورفضه ، متجاهِلين حقيقةً أولية ، وهي أن الإبداع مغامرة ، وأن لذة الاكتشاف لا تتم جماليًا إلا بإدراك المجهول ، وأن علينا أن نروِّض آذاننا كي تسمع ما لا تطرب له ، لعلها تنفتح على أنواع جديدة من الطرب .

وإن كان هذا المِراسُ مع « الآذان » لا يبدأ من الخارج ، كما يقول أبو الطيب ، بل يبدأ من هذا الذكاء الفطريِّ الذي يسمى القريحة ، ومن التعلُّم المستمر والثقافة الدائبة التي يعبر عنها « بالعلوم » ، فعلى قدر ذكائنا وثقافتنا ، على قدر موهِبتنا وجهدنا - تتسع آذاننا أو تضيق ، ويستوعب فهمنا أو يقصر ، ويصح إدراكنا لما يقال لنا أو يظل مريضًا مريرًا سقيمًا .

لكن عبارة المتنبي التي تُفيد ذلك تتضمن بعض اللطائف التي يَحْسُن أن نتروَّى في تذوُّقها ، فهي شعر قَبْلَ أن تكون حكمة . ولعل أهم ما لفتنا فيها هو هذا الإسناد الطريف « تأخذ الآذان » ؛ فمجال التوصيل الشعريِّ هو السماع قبل القراءة ، لأن البنية الغالبة عليه هي الإيقاعية بدلالاتها ، فكأن العين عندما تجري على السطور تترجمها إلى أصوات ، فنحن نقرأ هذا النوع من الشعر بآذاننا ، وما

يفوتنا التقاطُه للوهلة الأولى يعز علينا تداركُه ، إنه شعر البديهة والارتجال الذي يسلم معناه لمتلقيه .

بَيْدَ أنَّ هذا المعنى ليس وحدة تامة ، بل ينقسم إلى مستويات تتدرج في الفهم وقابليته . هنا تأتي صيغة أخرى من مفضليات المتنبي « على قدر » لتكشف هذا الوعيَ بالتدرج . فالمشكلة في المعنى أنه لا يتراوح بين الوجود وعدمه ، بل يتخذ سلَّمًا نسبيًا متفاوتًا في الكمال والنقصان ، ولا يعود هذا التفاوت إلى طبيعة الكلام ذاته ، بل يعود إلى كفاءة المستمع . فالمتنبي كشاعر قائل لا يعزو سوء الفهم إلى القول ، بل يربطه بسببية واضحة ؛ هي مدى القدرة على إتقان الفهم ، وهي قدرة تتخلق بالموهبة والعلم ، وتنمو حسب ما يتاح للإنسان منهما . هل ينقل المتنبي بتلك الإشارة مركز الثقل في المعنى إلى القارئ وقدرته على الفهم والتأويل كما يفعل النقد الحديث ؟ هل يجعل المعنى في بطن القارئ - على حد عبارة صديقنا الدكتور الغذامي - وليس في بطن الشاعر كما اعتدناه ؟ هل يتخلص الشاعر بذلك من مسئوليته في عسر الفهم أو يُسرِه ويُلقي التبعة كلها على القارئ الذي لا يفهم جيدًا ما يقال له ؟

ومع أننا لا نريد أن نُسرف في تحميل كلمات المتنبي كلَّ هذه الدلالات - فإن من حقنا أن نفهم منها ما يحلو لنا ولا تنبو عنه عبارته ، إننا نسمعها عبر الأجيال وقد تعتقت بالزمن وصفت بالتكرار ، واكتسبت بفعل العراقة وظائفَ متجددة ، يغلب على الظن أنها لم تكن لها منذ البداية . هذا هو البعد التاريخيُّ في عمليات القراءة ؛ إضافة المعاني بأثر رجعيّ على الكلمات . فتأثير المتنبي فينا اليوم أضعاف ما كان له عند معاصريه ، خاصة ممن نافسوه وحقدوا عليه ، ولم يكفَّ هو عن الهزء بهم والسخرية منهم والكيد لهم . لقد كان يمارس « سلطة الكلمة »

وهي في ثقافتنا لا تقل في جبروتها عن « سلطة الفعل » ، فاغتصب عرش الشعر ولم يقنع به ، فظل طيلة حياته يغازل وينافس ويكيد لعروش الدويلات .

فإذا عدنا إلى مسألة الفهم كما تتكشف لنا من هذين البيتين - كان بوسعنا أن نستخلص دلالة أساسية ، هي « نسبية المعنى » وما يترتب عليها من اعتراف حتميٍّ بضرورة الاختلاف ومشروعيته وجدواه ، علينا أن نرحب به ونحث عليه ونرعاه ، ليس لأحدٍ منا أن يُلغي فهم الآخر لأنه لا يتوافق معه ولا ينتظم في مداره . إن مشكلة السلطة في تاريخ الحضارات لم تجد طريقها إلى الحل إلا بعد اهتدائها إلى قانون الفصل بين أنواع السلطات المختلفة ، فأصبح عماد الدساتير المتحضرة هو النص على أهمية الفصل بين السلطات التشريعية والتنفيذية والقضائية ؛ لضمان تعدد الآراء الملزم ، وضرورة الاختلاف الصحيح .

أمّا النتيجة الأخرى التي يروق لي أن أقرأها في بَيْتي المتنبي دون تساؤل عن مدى دخولها في قصده ؛ بعد أن خرجنا من جوف الشاعر لنبحث عن « كل الصيد في جوف الفرا » ، فهي ضرورةُ مقاومة « وهم احتكار الحقيقة » من قِبَل أحد الفرقاء ، وتبرير إلغائنا للآخر بحجة أننا نحن الذين نمتلك المعنى لأيٍّ نص من النصوص ، أيّا كانت منطقة الخطاب التي نتحرك عليها . وغالبًا ما نَعمِد في سبيل ذلك إلى تقديم صورة هزيلة للآخر كي نجرده من مصداقيَّته ، فنضيف بذلك سوء النية إلى سوء الفهم . ولنتذكر في هذا الصدد ما يفعله كثير من التراثيين والحداثيين في صراعهم الطبيعيٌ للبقاء والامتداد ، إذ يفترض الأولون أن الآخرين يدعون إلى مسح الماضي بجرة قلم ، وتطهير الحاضر من كل آثاره في عملية غسيل مخ ، يستحيل إجراؤها بكل المقاييس فينبرون للدفاع عن الاستمرارية والتأصيل ، وهما قَدَرٌ ليس بوسع أحد أن ينفذ من أقطاره ، في حين

يتصور بعض الحداثيين مخالفيهم متجمِّدين متحجرين ، يُسقطون الزمن من حسابهم ويعادون واقعهم المعيش ، وهي صورة كاريكاتيرية هزيلة لأن منطق الحياة والتجدد غلاب . وتبقى بين الطرفين تلك المسافةُ الوهمية من التدابر والتناكر ، فيتقوَّل كل منهما على الآخر ليحرمه من حقه في امتلاك جزء من الحقيقة في فضاء المعنى ، والتنازل للآخر – عن رضًى وقناعة – بمساحته في الفهم وكفاءته في المعرفة ، على قَدْر وعيه بآليات التطور وإدراكه لجماليات النصوص المقروءة .

كتابة الأثر وكتابة الحياة

تبدّلت مفاهيم الكتابة في العصر الحديث وتعدّدت أنواع الخطاب المسجل بقدر التغيُّر الهائل الذي أحدثته وسائل الاتصال المختلفة ، فدخلت الكتابة الصحفية أولاً بشكل ثوريّ لتُذيب أنماط التعبير الفنيّ وتؤسس كثيرًا من الخواص التقنية والجمالية المتطورة للكتابة ، حيث قامت بدور وظيفيٍّ نَشِطٍ في تقريب الفجوة بين المنطوق والمكتوب ، وخلقت لغة وسيطة تمتدُّ شرايينُها إلى مختلِف مستويات الحياة لتتفاعل مع متغيِّرات الواقع وتسهم في تشكيله .

ثم جاءت كتابة الصورة في السينما والتليفزيون لتبتدع أنماطًا غير مسبوقة في التجربة الإنسانية ، حيث أخذت تتألف لغات جديدة في أُطُرِ الاتصال ، توظِّف قيم الإيقاع الموسيقيّ والمنظور التشكيليّ والصورة الشعرية بطريقة حركية تبدع نموذجًا جديدًا لهذا الواقع ، لا نستطيع من الوجهة المعرفية أن نعتبره من قبيل « التخييل » الذي كانت تؤديه اللغة الأدبية ، ولا من قبيل « الأحداث » التي تقع في الخارج المحسوس . علينا أن ندرج في مقولاتنا لاحتواء هذه التجارب رتبةً جديدة تلائم هذه اللغة المرئية ؛ لتعبِّر عن حقيقتها ودرجة التخييل والواقعية فيها ، ثم علينا – وهذا هو المهم – أن نحدد أُسُسَها الجمالية لنقيس فاعليتها ونوع تأثيرها ، ومدى ما يتمثل فيها من شعرية لغوية وبصرية .

ولم نكد نتمثل هذه الأوضاع التواصلية المقلقة ونخضعها لما تستحقه من تأمل ونقد – حتى تُطِلَّ علينا إمكانيات مذهلة أخرى في عالم الكومبيوتر هذه المرة عن

« الواقع الافتراضي » ، الذي يقلب موازين العلاقة بين الإنسان وما يُبدعه من نماذجَ ، فتحيل الخلق التخييليّ إلى حياة فعلية مشبعة لمعطيات الحس ومحتضنة لمعالم الوجود الحقيقيّ ، مما يؤذن بثورة أخرى في أشكال التواصل الإبداعيّ .

أين ذلك من المخطوط الأثريّ القديم ، الذي كان يمثل وحده حتى القرن الماضي بالنسبة لنا ذاكرةَ الإنسانية الحافظة و وسيلتَها الوحيدة في تناسل المعرفة وتواصل الخبرات الثقافية والفنية ؟

لقد استطاع هذا المخطوط الجميل ، بوسائله المتقنة التي تعتمد في جوهرها على طاقة اللغة وقدرتها في اختزان ملامح التجربة الحياتية والمعرفية للإنسان وتكثيفها أن يكتسب قيمة الأثر وجدارته بالخلود . لكن هذه القيمة عندما تضاعفت وتراكمت وتعتقت ، دخلت بالعراقة دائرة وجدانية خصبة وخطيرة ، دائرة تعز على النقد والمراجعة والتخفيف – أصبحت آثار الماضي البشري مقدسة .

والطريف أن هذه القداسة المكتسبة بالزمن فحسب هي التي تكيف علاقتنا بهذه المخطوطات الأثرية النادرة ، حتى بعد طباعتها وتداولها وفقدانها لطابع التحفة الجميلة ، وهي تتفاقم بالانقطاع عنها مما يخلق مسافة كافية لتزكية الشعور بها ، وبلون آخر من الاتصال الآليّ الذي يقتصر على استحضارها والانبهار بها .

لكن يظل ثمة نوعٌ آخر من الاتصال بكتابة الأثر يتمثل في محاولة إعادة إنتاجه عن طريق تمثُّل الشروط الحيوية التي كتب بها ، عن طريق ردِّه إلى سياقه التاريخيّ وربطه بشرايين الواقع المنبثق منه . هذا الاتصال المعايش الحميم لا يلبث أن يُفضي بنا إلى اقتحام عالم الكتابة الأثرية بشجاعة لرؤية صورة الإنسان والمجتمع فيه ، لتأمُّل مظاهر العظمة والبؤس وملاحظة حركة التاريخ وهو يمزج الصدق بالزيف والحقيقة بالوهم والجمال بالقبح في نسبية غالبة .

وكلما أمعنّا في معايشة العصور الخوالي ، عبر آثارها المدونة مهما كانت شحيحة ومختزلة - أدركنا أنها أصبحت كتابة أدبية بقدر ما كانت نقدًا للحياة وفهمًا لصيرورتها وأملاً في جعلها أجمل وأكمل في المستقبل . عندئذ يقرُّ في يقيننا إحساس عميق بأننا - بشكلٍ ما - جزءٌ من هذا الأمل المستقبليّ الذي كانوا يَنْشدونه ، ويتضح لنا في انخطافة كشفية مستبصرة بأن الماضي في ضمير من عاشوه لا يمكن أن يكون المثل الأعلى الذي تبتغيه الحياة في صراعها الدائب ، وأن تثبيت الوعي عنده إخلال بشرط الوجود ذاته ، وأن علينا أن نقاوم بجدية نزعات « النوستالجيا » التي تطغى على الإنسان عندما ينظر برفق إلى الخلف ويخضع لمشاعر الحنين الجارفة إلى الماضي ، لأنه عندما يُدمن ذلك يكرر ما كان يخضع له آباؤه الموغِلون في القِدَم من « عبادة الأسلاف » ، ويُهدر قيمة تجربته الإنسانية الموروثة ذاتها في ضرورة الترقّي والتراكم والتنمية المعرفية والجمالية .

وليس ثَمَّ سوى المنظور النقديّ نتخذه أداةً لازمة لمقاربة هذه الكتابة الأثرية ، وتبديد أوهام الزمن حولها ، وكشف نسغ الحياة فيها ، باعتبارها سلسلةً من المشروعات المطروحة أمامنا ، تدعونا لفهمها وتأمُّلها ، لا لحفظها وترتيلها ، تحثنا على إعادة قراءتها بوعي وحساسية ورغبة في اجتراح مغامرة التعرُّف الوديّ المدهوش . يستوي في ذلك أن يكون المنهج الذي نتذرع به تاريخيًا أو بنيويًا أو تأويليًا ؛ فكلها تضع النص وسياقه في متناولنا عند التحليل الأخير ، كلها تَنْشد كشف أسراره الداخلية والخارجية وتوضيح علاقاته المنبثقة والوظيفية ، على اختلافٍ في الأولويات وتعدُّدٍ في الإجراءات .

أمّا النوع الآخر من الكتابة ، وهو الذي ما زالت تنبض فيه الحياة بما أتيح لها ، ابتداءً من هذا العصر الحديث من وسائل التسجيل والحفظ السمعيّ والبصريّ - فإنها تختلف عن الكتابة الأثرية القديمة في مصيرها ، إذ إنها تهتك قداستها أوّلاً

بأول ، تتعرى أمام أعيننا وهي تتفكك وتتفكّه ، تعترف وتناوئ ، تسخر من دعوى الاكتمال وهي تخضع لمفارقة التجاوز اليوميّ ، تَحارُ في سلوك طرائق المستقبل والتعلق بأهداب الخلود . ماذا سيبقى حقيقةً من هذا الكم الهائل الذي يُغرق ملايين الأطنان من الورق وشرائط التسجيل السمعيّ والبصريّ ؟ هل ستكون ثمة فرصة مواتية في غمرة هذا الفائض الهائل من المادة المسجلة للتحليل النقديّ ؟ أم أنها ستتمخض عن آلياتها الخاصة في الفرز والتمحيص بما تُسفر عنه من سلالات معرفية جديدة ؟

أيًا ما كان الأمر فإن الكتابة الخطية لم تعد وحدها ذاكرة البشرية منذ الآن ، تنافسها كتابات الصوت والصورة بما تستأثر به من معالم الحياة الحركية ، ومن ثمَّ فإننا نتوقف في الزمن إن لم نَمُدَّ أفقنا ليستوعب هذا النتاج في مكتبة اليوم . علينا أن نعيد تصميم رفوفنا كي نضع شرائط التسجيل الصوتيّ والمرئيّ بجانب الكتب ، وقد تقدمت تقنيات التخزين المذهلة في الحواسب الآلية لاختزال المكان وتنظيم سبل الاستدعاء ، وسينظر أبناؤنا إلينا ، وقد بدأوا يفعلون ذلك الآن ، باعتبارنا بُدائيين في أدواتنا المكتبية . لكن ، كي لا نظل شديدي البُدائية والبدوية - علينا أن نخطو منذ الآن مسافة قدمين على الأقل في التعرف على كتابة الحياة .

القدم الأولى بالاعتراف بالأثر المسموع في شعر الغناء وإدراجه في منظومة المادة الشعرية التي نعلّمها لأولادنا ، وندرس طوابعها الفنية و وظائفها الجمالية . فالأغنية بكلماتها ولحنها وأدائها وصورتها جديرة بأن تمثل فصلاً مثيرًا في تاريخ الشعرية الحية . أمّا القدم الثانية فتتمثل في توسيع مفهومنا للأدب الدراميّ والتمثيليّ الذي ندرسه في المعاهد والجامعات والمؤسسات الأكاديمية ؛ كي يشمل ما تقدمه الوسائط الحديثة في الراديو والفيديو والتليفزيون ، ويتجاوز في فعاليته وتأثيره وكفاءته في الاتصال جميعَ الآثار الكتابية الخالدة ، بذلك نكون قد وعينا

درس الحياة واحتفلنا عمليّا بكتابتها الجديدة . وعينا يظل محدودا بمتن الشعر العربيِّ الحديث ، وما فعله في تشكيل وجدان الإنسان وتكييف رؤيته للحياة في الواقع المعيش ، إن أهملنا سلالات الشعر العاميِّ الغنائيِّ منذ بيرم حتى الأبنودي ، وقد امتزجت بألحان الموسيقى العربية وهي تخلع عنها لبوس البشارف التركية لتحتضن إيقاعات الأوبرا والجاز ، وتؤديها مشاركة في إنتاج الكلمة واللحن أصوات شجية وذهبية تغزو النفوس .

ومعرفتنا بحركة المجتمع المصريِّ والعربيِّ ، ومنظومة قيمه الإنسانية ، وذبذبات حساسيته ، تظل فقيرة محدودة ما لم نتعرف على مدارس المخرجين السينمائيين وكُتّاب الدراما التليفزيونية والملاهي المسرحية ، التي تستقطب اهتمام الملايين ، وتجعل الفن غذاءً يوميّا للإنسان العاديِّ الذي كان يتسقَّط فتات فن الطبقات المسيطرة ، ويتصنت إلى أصدائها من وراء الجدران - فإذا به يجد روحه وقد انتعشت بتيارات دائبة من جمال الصوت والصورة وثقافة الحس والوجدان لم تكن متاحة له عبر العصور الماضية .

آن لدائرة النقد الأدبيِّ والفنيِّ أن تتسع لتشمل هذه الآفاق ، وتتخلى عن الانحصار في بؤرة الكتابة الأثرية ، كي تنقل ثقلها المنهجيَّ وأدواتها المعرفية إلى مجالات الكتابة البصرية ، وتقوم باستخلاص معالمها التقنية وأسسها الجمالية والفلسفات الممثلة لها ، مما يشكِّل مخيلة الإنسان ويصنع وعيه الجماليَّ ورؤيته للوجود .

لم يعد من المنطقيِّ أن تحتكر كتابةُ الأثر جهودَ المؤسسات الجامعية والعلمية - فتظل على تجاهلها وعدائها لحركة الإنتاج الثقافيِّ وقنوات توصيله ، ويتفاقم انفصامُ المعرفة عن المجتمع وتَباعُدُ التعليم عن الحياة .

أصبح من اللازم علينا أن نعيد النظر في مناهج تدريس الأدب والفن وآلياته منذ المراحل التعليمية الأولى ، كي يدخل الشريط المسموع والمرئيّ إلى جانب الصفحة المقروءة ، وكي يجد صلاح جاهين مكانه إلى جانب ابن قزمان ، وأسامة أنور عكاشة بجوار الجاحظ ، فلا يطغى فضاء النص الأثر وتختنق تنمية الوعي وتتجمد .

وإذا كانت منظومة القيم الفاعلة هي التي تتشكل وتتعدل بحركة الحياة ، وكان الإنتاج الثقافيّ أجلى تعبيرٍ عنها - فإن التحليل النقديّ لأوضاع المجتمعات القَبَلِيَّة القديمة وضرورات الحياة فيها ، لا يكفي كي تقرَّ في نفوس الناشئة والشباب أولوياتُ القيم الحضارية الجديدة ، وفي مقدمتها ثالوث الحرية والعلم والإنتاج المسيطر على حركة الحياة اليومَ ، والموجِّه لمسار تقدمها ، فالأدب والفن والفكر الجماليّ المرتبط بهما هما الوسيلة الفعالة لإعادة صياغة وجدان الإنسان وتوجيه طاقاته الروحية بما لا يؤدي إلي انفصامٍ في شخصيته ، أو ضعفٍ في قدرته على التكيف الاجتماعيّ ، وعندما يتاح لهما أن يقوما بوظيفتهما في تحديث الوعي - فإن منظور الماضي المتشنج ، وسطوة الأثر المتكلس ، يذوبان بسلاسةٍ في دورة الحياة الساخنة ، بحيث يصبح المكتوب في الثقافة مثل المكتوب فى صفحة الخلايا ميراثًا لا يحتاج لمن يدافع عنه متوهمًا تعرُّضَه لخطر العدم ؛ إذ إنه جزء جوهريّ من نسيج الحياة ذاتها ، وعندئذٍ تستقيم لنا معادلة الكتابة وتنفتح على آفاق التجدد الخلاق .

قراءة نقدية في بيت من الشعر
أسطورة العربيّ

ليس عبثًا أن يكون المتنبي شاعر العربية الأول على مر العصور ، وأن تختزن الذاكرة الجماعية له من الأبيات أضعاف ما تحتفظ لغيره ؛ فهو الذي استطاع فيما يبدو أن يستثمر الخواصّ الأنثروبولوجية للإنسان العربيّ ، ويبلور عالمه المثاليّ في أقمار صغيرة ، أطلقها في سماء اللغة فاحتلت مدارها في الآفاق المرئية . ومع أن هذا الإنسان يجوز عليه التاريخ ويجور عليه الزمن غالبًا ، وقد سكن البادية والحضر ، وانتقل عبر المراحل المختلفة من إقطاعية ورأسمالية ، وما زال يعيشها في آنٍ واحد - إلا أن القرار العميق لوعيه حتى الآن يظل منفلتًا من قبضة الزمن ، فلا يحلو له إلا أن يسكن الأسطورة ، ويصدق حرفية الرمز ، ويبيع الدنيا بأكملها من أجل كلمة حلوة تأسره فيعبدها ، وهو الذي أنتجها .

والخيط الذي أريد أن أمسك بطرفه الآن هو استمرار العنصر البدويّ في وجدان الإنسان العربيّ ، وهيمنتُهُ على تصوراته بحيث يشكل لب أسطورته ورؤيته لذاته ، ولن أقف عند مقولات ابن خلدون الشهيرةِ في التحليل والتعليل ، وإنما أدعوكم - لا لقراءة هذا البيت الشعريّ من المتنبي ؛ فالقراءة الصامتة لا تقوى على استحضار جميع عناصره - وإنما لإنشاده والتغني به ؛ على أساس تمثُّله كصوت جماعيّ يعبر عن الضمير القوميّ والنموذج المثاليّ للإنسان العربيّ ، كما يتم استقطاره جماليًا في بضع كلمات من الشعر :

الخيلُ والليلُ والبيْداءُ تَعرِفني والسَّيفُ والرُّمح والقِرْطاسُ والقَلَمُ

ثم أعرض عليكم قراءتي الصامتة المتأملة له ، وأوجزها في بضع نقاط : الأولى تتصل بتركيب البيت وبنيته ، والثانية بالعالم الذي تستثيره ؛ والثالثة بالمدى الذي تصل إليه في تجسيد أسطورية هذا الإنسان .

أمّا البنية الشعرية لهذا البيت فهي نموذجية ؛ لأنه يكاد وهو جزء من قصيدة طويلة يشكِّل نصّا مكتملاً ؛ إذ يحقق الشرط الأساسيّ للنص ، وهو التحديد ، وتراتب العناصر ، والاكتمال الدلاليّ التام . فلسنا بحاجة لما قبله وما بعده ، وما يكمن فيه من عناصر محددة قد تم تنظيمها حول بؤرة مركزية حتى غدت بنيةً متماسكة قوية - فلنتمعَّن في هذه العناصر وعلاقاتها .

يبدأ البيت بذكر الخيل ، وهي أنسب مواد الكون العربيّ للاستهلال ، فالخيل معقودٌ بنواصيها الخير ، وهي علامة الفروسية والنُّبل والثروة المادية والمعنوية ، وهي اسم جنس لا يتمثل في جواد ولا فرس محددة ينحصر فيهما ، بل يشمل في العالم الخارجيّ كلّ ما يطلق عليه خيل ، وهي مناط اعتزاز العربيّ بعِرْقه وخيلائه بذاته ، وربما كانت ترتبط من الوجهة الإيتمولوجية أيضًا ببواعث القوة التي تتجاوز المادة لتعبر عن قدرات الإنسان في التصوُّر والتخيُّل ، فلا بد أن تكون ثمة قرابةٌ في قاع اللغة بين الخيل والخيال ، تمر عبر انعكاس الظل السريع على الأرض حتى تصل إلى درجة التجريد عندما يُغمض الإنسان عينيه ويرى الخيال ببصيرته . وخيل المتنبي على وجه الخصوص تملك طاقة مثيرة للخيال العربيّ العريق .

اختار الشاعر كلمته الأولى و وضعها بإيجاز وتركنا نسهر ونسمر عليها ، ثم وضع إزاءها كلمته الثانية : الليل ، وحشا في جوفها عنصرًا آخر من هذا الكون

الذي يجسده ، ومع أن اتساق البنية الصرفية والتقفية الداخلية هما أبرز ما يلفت الانتباه للوهلة الأولى في الجمع بين الليل والخيل - إلا أننا لا نلبث أن نستشعر أن ثمة شيئًا عميقًا يربط بينهما غير هذا النسيج الصوتيّ القريب ، فالخيل هي ظاهر الوجود العربيّ ومناط حركته ، والليل هو باطن هذا الوجود وسر سكونه . ثم ألا يحمل التشاكل الواضح بين الخيل والليل تشاكلاً آخر خفيًا يثير عالم الحب المستور في حياة الإنسان العربي ، لا عن إهمال ، بل عن فرط أهمية وحفاوة ؟

هل لنا أن نتصور الليل كناية عن المرأة ، تحجب ما لا ينبغي أن يذكر ، وتقع في تلك المنطقة المبهمة التي يحدس بها الإنسان دون أن يتبينها بوضوح ؟ وعندئذٍ يبرز رابط التشاكل الدلاليّ في الركوب بين الخيل والليل ، مع ملاحظة هامة ؛ وهي أنه لم يقل ذلك صراحة ، وإنما أوشك أن يحيلنا إلى الذاكرة الشعرية لنستحضر طَرَفَةَ بن العَبْد وهو يعدد ملذاته في الحياة ويحصرها في ثلاث : الخيل والمرأة والخمر . بيد أن المتنبي أقرب إلى طبيعة السلوك العربيّ عندما يضع حجاب الليل على وجه المرأة ، فيترك لكل قارئ أن يغني على ليله وليلاه ، إنه بذلك يضمر الحب ولا يعترف به ، بل يصبح بوسعه أن يتبرأ منه فليل صاحبنا ليس بالضرورة ليل الصَّبّ العاشق الذي يقول :

نَهاري نهارُ النّاسِ ، حتَّى إذا دَجا   لِيَ الليلُ هزَّتني إليكِ المَضاجِعُ

فَقِرانُ الخيل والليل يظل متحقِّقًا في المستوى الصوتيّ ؛ ممكنًا في المستوى الدلاليّ .

وتأتي البَيْداء لتضع المكان المفتوح إلى جوار الزمان المغلق ، فهي تتحرر من النمط الصوتيّ الماثل في الثنائية السابقة ، وتقدم عنصرًا ثالثًا مركزيًا في أسطورية الإنسان العربيّ ، يُفسح للخيل ميدان حركتها ، ويضع للمرأة - أو الليل - إطاره

الجماليّ المحبب ؛ وشهيرة هي أبيات المتنبي في حُسن البداوة غير المجلوب بالتَّطْرية والصناعة ، وافتتانه بالفطرة والطبيعة . البيداء إذن تقدم الفضاء الغنائيّ المثاليّ الذي تمرح فيه الخيل وترعى الظِّباء الأوانس . البَيْداء هي التي تطويها الخيل وتسكنها الحِسان ، ويغمرها الليل دون أن تقلقه المصابيح المرتعشة في شوارع الحواضر . غير أن كلمة البَيْداء الممدودة المفتوحة لها وظيفة أخرى في السياق الشعريّ ، فهي الثالثة من العناصر المعدودة ، ولا بد أن تكون أطول منها في المقاس الصوتيّ ، هكذا تقتضي تقنيةُ النسيج الشعريّ ، وهي بذلك تتيح الفرصة للمنشد المبالغ أن يمد صوته ويضم العالم في كفيه حتى يصل إلى أطرافه . غير أن ثمة نواةً دلالية أخرى للبَيْداء لا ينبغي أن نغفلها ، فهي مهد الفصاحة وموطن اللغة البِكر ومقرّ الشاعرية ، وشهيرة هي تقاليدُ أهل الحواضر في دفع أولادهم ليرضعوا لغة البَيْداء في صباهم حتى تشب على النقاء المثاليّ ، والجمال الفطريّ البسيط ، وتبرأ من تراكمات الحضارة وتلوث التاريخ . إنها المكان الذي ينفي الزمان ويُبطل فاعليته .

والمتنبي هو الصوت الشعريُّ الذي انتصر للبيداء وكرَّس أسطورتها ودمَّر سخرية أبي نواس من بُدائيتها وسذاجتها ، فحصر تأثيره في الذوق العربيّ ، وردَّه إلى حلاوة التغني بالطبيعة وعناصرها الفاتنة .

البداوة إذن هي كلمة السر في عالم المتنبي المتناقض المشبع بشهوة السلطة ومجد الكلمة ، وهي خاتمة الثالوث الأول وجوهر فحواه . لكن ما شأن هذه العناصر الكونية والحيوية التي تمثل منظومة الشعر ؟ ما الذي يقوله عنها المتنبي بعد تَعْدادها وترتيبها واختيار رموزها ؟ ما الذي يسنده إليها ؟

هنا نجد المفاجأة الشعرية التي تعتمد على المفارقة ، فهذه العناصر هي التي تعرف الشاعر وتألفه ، وهي التي تمارس فعل القرب الإدراكيّ منه ، على عكس

ما هو متداول من معرفة الإنسان للطبيعة ، إنهما يتبادلان المواقع ، بحيث تقوم الطبيعة بدور الإنسان في المعرفة والإدراك ، ويقوم الإنسان - المتنبي - بدور هذه العناصر الخالدة في الشهرة والبروز و وقوع حدث المعرفة عليه . فالشاعر ينتصب في مقابل العالم ، وتمر مظاهره عليه معترفةً به ، وحتى القارئ الذي تلفحه التاء في « تعرفني » يدخل بدوره في هذه الدائرة ، فأنا الشاعر هي المركز ، والعناصر من حولها محيط يدور على هامشها ويكتسب طرفًا من دوامها وخلودها . ولا يقتصر الأمر على مجرد مبالغةٍ تُفضي إليها هذه المفارقة العكسية ، لأن تأخير الفعل إلى نهاية الجملة الشعرية ، واختتامها به يجعلها معقودة عليه ، منصبةً فيه، مغلقةً في دائرته .

وإذا كانت هذه الجملة الشعرية الأولى تمثل كيانًا وكونًا أنثروبولوجيًا مختومًا بياء المتكلم الشاعر ، التي يرى فيها كل مردود للبيت ذاته ، ويلتذ بتحويل إشارتها إلى نفسه ، وهذه هي وظيفة التماهي الشعرية ، فماذا تفعل الجملة الثانية ؟

إنها تعيد نثر مفردات هذا العالم الدلاليّ ذاته ، فتختار له هذه المرة عناصرَ أكثر تحديدًا وأقلَّ إبهامًا ، إنها تقوم بمزيد من تبئير الرؤية المنداحة في الشطر الأول ، فعالم الخيل الموحي بجوانب كثيرة أخذ يتحدد في الحرب وأدواتها المباشرة : السيف والرمح ، وبقدر ما بين هذين العنصرين من ألفة التجاور والتكامل ؛ فأحدهما أداة الالتحام عن طريق المَسّ والآخر أداته عن طريق القَذْف ، حتى ليكاد أحدهما أن يصبح رديفًا للآخر لا مرادفًا له ، فإنهما يقومان بدور إشاريّ محدد للقتال ، فهما معًا يقيمان تناظرًا دلاليًا مع الخيل في مطلع الجملة الأولى ، ويستجيبان لما فيها من خُيَلاء بحسٍّ عدوانيّ جارح ، فهذا السيف المسلط والرمح المترصد لا يقعان في الهواء ، وإنما يصيبان الآخر المضادَّ من بني البشر ، هنا تبرز

برأسها خاصية بدوية عنينة ، هي التفرد والعدوانية ، الأنا هي محور الكون ، وقد تتآلف مع عناصره باستثناء الآخر الذي يحصر وجودها ويقاوم امتدادها فتعلن الحرب عليه ، هنا تتجلى أسطورة الشجاعة العربية في وجهها السلبيّ المدمر . فهي ليست تلك الشجاعة التي تملكها النفس العظيمة في مجاهدتها لأهوائها وصراعها مع ذاتها ، وليست تلك الشجاعة المتجلية في الإيثار والعمل من أجل الآخرين ، بل هي الشجاعة التي تتجسد في السيف وتحتكم إليه فتحكم على الآخر بالموت .

إن المدى الحيويّ للإنسان هكذا لا يمتد إلى أبعد من جسده ، وطموحه لا يستوعب غيره ، بل لا يرى في هذا الغير سوى عائقٍ لحريته وامتداده و وجوده ذاته .

وتأتي الثنائية الأخيرة مفاجأة مدهشة ثانية ، لأنها تشير إلى عالم يبدو في الظاهر أنه لم يرد ذكره من قبل في التّعداد الأول ، عالم القِرْطاس والقلم ، عالم الكتابة والشعر ؛ أيْ عالم الكلمة . وهو يعبر عنه بزوج من الكلمات المتعايشة في أسرة الشعر ، والمتناغمة - عن طريق التشاكُل الضديّ - مع أسرة الحرب السابقة ، فالقِرْطاس يقابل صفحة السيف ، والقلم يحكي سن الرمح ، وكلاهما أداة مكملة للآخر ينتجان فعل الشعر . هنا تصدمنا المقابلة ؛ فالشعر تَواصُل حميم وفيض على الآخرين ، الشعر كلام مجنح لا يتم إلا باحتضان الآخر له ، واستجابته لندائه ، في حين أن القتل نفيٌ لهذا الآخر ، لا بد لنا من البحث عن تناسب عميق يكمن تحت هذه البنية السطحية المتفاوتة ؛ ولا سبيل لذلك سوى رد الشعر إلى الحرب ، فهو لا يقوم علي الوصال المتكافئ ، ولا يعتمد على الاستثمار الجماليّ للتقارب الأليف ، بل يعتمد على الإعجاز والإبهار والاستلاب . الشعر هكذا أداة للسيطرة بحيث تصبح الكلمة نافذة في العظم مثل

السيف وقاتلة لإرادة الآخرين ، لا سبيل إلى أن يمارس متلقّي الشعر – في وعي المتنبي – حريته في القبول والرفض ، أو حقَّه في الاختلاف ، ليس له هذا الحق أصلاً أمام جبروت سلطة الكلمة . وهنا نكتشف شيئًا آخر ، عن طريق التشاكُل المتوازي في الموقع مع العناصر الأولى ، فالشعر يقابل الليل كما أن الحرب تقابل الخيل ، فلم يكن ليل صاحبنا إذن ليلَ العاشق المحب المحبوب ، وإنما ليلُ المجدِّ في اقتناص القوافي ونَصْبِ شراك الكلمات القاتلة . لقد أحسنّا به الظن عندما حسبنا أنه قد يلمّحُ بالليل إلى المرأة ، إنها في الواقع مستبعدة من مملكته البدوية ، إنها مملوكة له وليست طرفًا محاورًا يدخل معه في علاقة الندِّ للندِّ عن طريق التواصل المتكافئ الجميل .

فإذا لم نشعر بالارتياح تجاه هذا الاحتمال – فلدينا بديل آخر قد ألمحنا إليه من قبل ؛ هل يقابل الشعر في الجملة الثانية البيداء المطلقة في الجملة الأولى ، وهو على شاكلتها وابن بجدتها ؟ عندئذ يظل الليل متسربلاً بغطائه ، مغلقًا على أسراره .

لكن الغريب أن هاتين الثنائيتين المكونتين للشطر الثاني تصبان في نفس الفعل السابق وتقومان بنفس الدور الذي يتمحور حول ذات الشاعر ، فنحن إزاء سبعة فواعل لفعل واحد يشبع إحساس الشاعر بنفسه وتفرده ، ويُلغي – أو يكاد – وجودَ الآخرين لديه ، وهذا هو الحس البدويُّ المضاد للاجتماع والمناهض للعمران ، على حد عبارة المؤرخ المغربيِّ العظيم .

والأغرب من ذلك أن يستدرجنا الشاعر حتى نرى أنفسنا فيه ، ونحيله إلى أسطورة تكرس العناصر الأسطورية البدوية للإنسان العربيِّ ، دون أن نقف على مسافة منه ، لنتبين مثلاً أننا لا ينبغي أن نعجب بهذا النموذج المثاليِّ ونحن « لم نركب جوادًا للّذة » طيلة حياتنا ، ولا نتصور أن نمسك بسيف نجرح به ذبابة ، أو

نهجر مدننا وحواضرنا كي ننطلق في البوادي مشتَّتين . وإذا كتبنا شيئًا فلكي نقدمه بأدب وضراعة للمتلقين دون رغبةٍ في مصادرة حريتهم في قبوله أو رفضه ، بل إننا كلما وقفنا من هذه الرُّؤى الماثلة في الضمير الجماعيّ موقفًا نقديًا للكشف عن الاختلاف معها ، والدعوة إلى الدخول في ميثاقٍ جماعيّ يعتمد على التواصل والتكافؤ ، ويرتكز على أسس الحرية للجميع ، كما تنظمها الأساليب الديموقراطية - كنا أشدَّ حفاوة بمن يحاورنا ويختلف معنا ويمارس حقه الإنسانيّ والجماليّ في طرح هذه القراءة ، ليعود فينشد بلذة بالغة بيت المتنبي الآسر . أمّا كيف يطوف صاحبنا بشعر شيخه أبي تمام ، ويحلق فوقه ، ويتناصّ معه ، فحسبنا أن نذكر بيتين ، حتى نتبين قرب عالمه اللُّغويّ من عالم الطائي السابق الذي يقول :

البِيدُ والعِيسُ واللَّيلُ التَّمام معًا ثلاثةٌ أبدًا يُقْرَنَّ في قَرَنِ

فهو يجمع ثلاثة عناصر ، قريبة جدًّا من عناصر المتنبي المعدلة ، التي يستبعد منها العيس ، فليس حديث الإبل بالمحبب لديه كفارس ، ويضع الخيل السباقة مكانها ، ثم يقيم بناءه وخيمته على عموده الشخصيّ إذ يجعلها تعرفه كما أسلفنا . ثم نذكر بيتًا آخر - أو بعض بيت - لنفس هذا الشيخ الطائيّ القريب من أبي الطيب :

السَّيفُ أصدقُ أنْباءً مِن الكُتُبِ

لتنجليَ أمامنا بشكل مدهش بقيةُ عناصر المتنبي من سيفه وقلمه ، بصدقه وكذبه ، بشجاعته ونبوءته التي تشير إليها كتب أبي تمام . ونرى كيف تتواشج في وَعْي شاعرنا موادُّ تخيله وتتوارد على لسانه كلمات أستاذه لتنتظم في كون مصغر أكثر دقة وبهاء ، ليعكس وعيه بالحياة وتصوره لمراتبها وغاياتها .

رؤية الآثار في شعر شوقي
مراجعات في خطاب النهضة

كلما اقتربنا من نهاية القرن تكثّف الشعور بالزمن ، واحتدمت المراجعات العصبية لمسيرته ، وتجلّى الإحساس بأننا نقترب من حافةٍ خطيرة هي الحدُّ المسنون الذي يقف مفصليّا بين عصرين ، وكان ذلك يتمثل دائمًا في العصور القديمة على شكل نبوءات فاجعة بنهاية العالم وقرب القيامة ، لكنه أخذ صورة أكثر عصرية في مقولات سقوط الأيديولوجيا ونهاية التاريخ ، واتسم لدينا على وجه الخصوص بشعور حادٍّ من التوتر والإحباط ، وفشل مشروع النهضة في التنوير وتحقيق أهداف الوحدة والتقدم .

لكن المقاربة النقدية لخطاب النهضة كما يتجلّى في أعمق مكوناته الحميمة وأكثرها جماهيرية - يثبت لنا بُطلان تلك الأحكام المتسرعة ، التي تدين حركة التاريخ العربيّ وتَنعى انكساراته لتوهمنا بوقوعه في مستنقع آسِنٍ ، يتخبط فيه على هامش الحضارة المعاصرة ، إنْ لم يناصبها العداء السافر . فقد تم تكريس مصطلح النهضة ذاته والإجماع على مشروعيته منذ ما يربو على قرن من الزمان ، وتعددت السبل لتحقيقه متمثلةً في عدد من المنظومات الفكرية والأيديولوجية ، التي تعرض على مَحَكِّ الاختبار التاريخيّ في الممارسة العملية ، فتتضح نجاعة بعضها وقصور بعضها الآخر عن بلوغ الأهداف الاستراتيجية المنشودة ، فحتى من يرفع شعار العودة للماضي يتذرّع لذلك بأنه سبيل النهضة والتقدم . ولم ينشأ

الخلاف على هذا المصطلح إلا عندما أراد أن يُفسح المجال لابنه و وريثه الطبيعيّ ، وهو « الحداثة » التي شابتها في بعض الأوساط الأوربية والعربية دلالات فارقة اقتسم حولها الناس ولا يزالون مختلفين .

فإذا اقتصرْنا على تحليل بعض ملامح خطاب النهضة كما يتجلى في شعر شوقي مثلاً - أمكننا أن نضع الإطار الملائم للكشف عما أنجزه هذا الخطاب وأسسه من رؤية تقدمية لم تعد مجال انتكاس أو شكٍّ في ضمير الثقافة العربية الحديثة . على أن هذا الشعر لم يكن الباني الرئيسي لها بقدر ما كان المعبر الصريح عنها ، فميزته تتمثل في شفافيته وقدرته على تمثل الرأي العام والنطق بصوته أكثر من صناعته أو قيادته . ويتعين علينا حينئذ أن نطرح سؤالين أساسيين على عينة هذا الخطاب :

أولهما : ما هي منظومة القيم النهضوية الجديدة التي بشَّر بها وتبناها ؟

وثانيهما : هل نجح في ترسيخها وتحويلها إلى رؤية استراتيجية تحدد المسار الذي تتوجه إليه الثقافة العربية الحديثة ؟

وبقدر ما نقيم القرائن الدالة من قلب الشعر ذاته والمتمثلة في عدد من القصائد الناجعة في التعبير الجماليِّ الراقي عن هذه الرؤية - فإنَّ درجة ذيوعها بين المتلقين وحظوتها في أوساطهم ، تُعَدُّ برهانًا فنيًا وسوسيولوجيًا على تمثيلها للرأي العام الذي تساهم في تكوينه وتحديد اتجاهه . فالشُّهْرة بهذا المنظور ليست فعلاً عشوائيًا يكتسبه المبدع بطريقة مجانية ، وإنما هو مكافأة المجتمع لمن يقدر على تجسيد حلمه والتعبير عن رؤيته ، وقد كانت « إمارة » شوقي للشعر انتخابًا ثقافيًا لا يخضع لمؤامرات السلطة ، كما كانت « عمادة » طه حسين من بعده للأدب العربيِّ استمرارًا لهذا المنظور ، على ما بينهما من اختلاف يعكس مستجدات المرحلة

التالية ، وانتقال بؤرتها من الشعر إلى الفكر النقديّ .

وحتى نعاين نماذج محددة من شعر شوقي النهضويّ - نودُّ أن نشير بإيجاز إلى حقيقة تغيب عن بال الكثيرين وهم يتحدثون عن العقل العربيّ ومساحته وامتداداته ، فلا يصبح بوسعهم قياسُ درجة نضجه أو قصوره ؛ إذ إنهم غالبًا ما يقصدون بالعقل ما يتم فيه التفكير باللغة فحسب ليشمل منظومة الإنسانيات بفروعها المختلفة ، أمّا أنواع التفكير الفنيّ بموادَّ أخرى سوى اللغة فلا تدخل عادة في حسابهم . فإذا كان الشعر بمعناه العام الذي يشمل بقية الأشكال الأدبية من رواية ومسرح ، يعتمد على التفكير باللغة - فإن الفنون الأخرى تصنع الفكر بموادَّ مخالفة ؛ كالموسيقى بالأصوات والرقص بالجسم والرسم بالألوان والنحت والعمارة بالكتلة والمساحة ، وحتى آخر العنقود في أسرة الفنون وهي السينما تُعتبر فنَّ التفكير بالصور المتحركة . فمساحة العقل إذن لا بد أن تشمل هذه الفضاءات في الإبداع الحضاريّ .

وإذا كان الشعر في الوطن العربيّ أبا الفنون كلها ، مثلما كان المسرح في الثقافة الغربية ، فإنه كان أبًا ديكتاتوريًا ، متسلِّطًا ، لم يسمح لغيره من الفنون بالتنفس الحر والنمو المستقل ، احتكر الميدان وأصر على القيام بجميع الأدوار ، نفى السردَ إلى هامش الحياة الثقافية ، وطاردَ الملحمة إلى الأركان الشعبية ، وتحالَف مع السلطة ضد رعيته ، حرض الحكام على أبنائه حتي لا يعيش القصر إلا في القصيدة ، ولا يتجلى الرسم إلا بالكلمات ، ولا يعترف بالموسيقى ما لم تكن غناءً له وانبثاقًا منه ، أصرَّ على أن يكون « الديوان » الوحيد للعرب ، فاضطهد إخوته الأشقاء ، واستأثر بحنان أمه اللغة ، وحاول أن يصبح كل شيء في تاريخ العائلة الفنية ، أو لنقل على أقل تقدير إن العائلة قد تنازلت له عن

ميراثها بأكمله واكتفت بمواقع هامشية ، لهذا فإن خطاب النهضة يتجلى أولاً في اعتراف الشعر بمنظومة الفنون ورد الاعتبار إليها ، وقد التقى في ذلك بلحظة تاريخية حاسمة ، عندما استطاع العلم أن يقرأ طبقات الأرض ، ويفك شفرة الآثار ، ويُعيد بناء العمارة التاريخية ؛ إذ إن هناك بُعْدَيْن أساسيين في جميع الآثار هما التاريخ والفن : فهي من ناحيةٍ علامةُ حضور الحضارات القديمة في قلب الواقع المعاصر ، بحيث تعتبر ذاكرة المكان ، ورحلة الماضي إلى الحاضر ، لكنها من ناحيةٍ أخرى من أهم مظاهر عبقرية الإنسان في تحديها للزمن وتطويعها للمادة وتحقيقها لعمليات الخلق والإبداع ، فالآثار إذن تاريخ وفن ، مما يجعل رؤية الشعر لها قراءةً في التاريخ ومطارحة الفن للفن .

ومنذ مائة عام تقريبا ، على وجه التحديد سنة ١٨٩٤ ، ألقى شوقي في المؤتمر الشرقيّ الدوليّ الذي عقد في مدينة جنيف ، مطولته التي اتخذت عنوان : « كبار الحوادث في وادي النيل » وفيها يتحدث لأول مرة عن حكمة التاريخ ودلالة الآثار وروعة الفنون ، لكننا سنورد منها فحسب الأبياتَ القليلة التي يفخر فيها فن الشعر ويحتفي بفن العمارة حيث يقول :

قُـلْ لبـانٍ بنـى فـشـاد فـغـالـى	لم يَجُزْ مصرَ في الزمان بناءُ
ليس في الممكنات أن تنقل الأجبا	ل شمّا ، وأن تنال السماءُ
أجفل الجنُّ عن عزائم فرعو	ن ودانت لبأسها الآناءُ
شاد ما لم يشد زمان	ولا أنشأ عصر ولابنى بّناء
هيكل تنثر الديانات فيه	فهي والناس والقرونُ هباء
زعَموا أنها دعائم شِيدت	بيد البَغْي ملؤها ظلماءُ
فاعذر الحاسدين فيها إذ لا	موا فصعبٌ على الحسود الثناءُ

ويلاحظ في القصيدة عمومًا الطابعَ الجدلي في الدفاع الحضاريّ عن فكرة الحرية ونفي تهمة السُّخرة التي أشاعها اليونان عن سبل البناء العمرانيّ في مصر . كما يلاحظ من جانبٍ آخر انتقالُ الفخر إلى الأمة والتغني بآياتها الفَنِّيَّة ، وهذه نقلة كبرى في دائرة اهتمام الشعر .

غير أن بوسعنا أن نعتبر بزوغ الوعي التاريخيّ في خطاب النهضة هو البداية الحقيقية للعصر الحديث في الثقافة العربية ، فقبل هذا العصر كان مفهوم الزمن يعتمد على نموذج الانحدار من الذروة إلى السفح ، فالحركة تمضي إلى تدهور دائم ، لأن العصور الذهبية هي الماضية والحاضر نزول إلى الأدنى ، أمّا المستقبل فهو إطلال على الهاوية التي تمثلها القيامة بأشراطها المتداولة .

وقد كرست بعض الأحاديث التي نُسبت للرسول لتأصيل هذا التصور في قوله : « أفضل العصور قرني ثم الذين يلونهم ثم الذين يلونهم » ، ولو صح مثل هذا الحديث لكان مقصورًا على أمور الدين فحسب ، أمّا أمور الدنيا والحياة فإن حركة الزمان فيها تتقدم بتراكم الخبرة ونمو المعرفة . وقد جاءت نظريات التطور وبقاء الأصلح لتدعم الأسس العلمية في قلب هذا المنظور إلى الاتجاه العكسيّ ، وكانت الفلسفة قد رسخت مبادئ الوعي التاريخيّ بالمراحل الكبرى للإنسانية على النمط التقدميّ .

فعندما يأتي الشعر ليتغنى بالماضي الحضاريّ وأمجاده الزاهرة فإن من اليسير عليه أن ينزلق لمجاراة تصور العصور الماضية باعتبارها الذروة ، وهنا نعثر على المحك الحقيقيّ لمدى تأصُّل الفكر الحديث في الخطاب الشعريّ ، هل يقدم لنا منظورًا سليمًا للتاريخ ، أم يقع بسهولة في شَرَك الحنين للماضي لملاحظة تدهور

الحاضر وانحطاطه ؟ عندئذ نجد موقف شوقي بالغ التماسك والوضوح في رؤيته للتاريخ وإيمانه بالتقدم الإنسانيّ والحضاريّ وتبشيره بالمستقبل ، دون أن يقع في « النوستالجيا » أو يخضع لوهم العصور الذهبية الغابرة .

على أن هذا الموقف لم يكن مما يُكْتفى بتلخيصه في بيت واحد من الشعر السائر أو في عدة أبيات ، بل هو مبثوث يتخلل المساحة الكلية لنصوصه ويتوزّع على نسيجها بطريقة شعرية ؛ إذ إن تحريك هذا المنظور التاريخي ليأخذ وضعه الصحيح لا يتمّ إلا عبر عدد كبير من الإشارات التي تنصبُّ في اتجاه واحد لتكون نوع الرؤية . ويمكننا أن نلاحظ في مجموع قصائد شوقي عن الآثار سريانَ هذه الروح اللطيفة في حديثه عن الزمن ومسار التاريخ وحكمته .

ولعل النموذج الفائق في هذا الصدد يتمثل في قصيدته عن أبي الهول التي تتميز بما أراده لها الشاعر من إطار مسرحيّ حركيّ ؛ إذ أعدها خصيّصًا لتُلقى في مسرح الأزبكية عند افتتاحه ، حيث يُرفع الستار عن تمثال أبي الهول يُناجيه رجل بهذه القصيدة ومطلعها :

أبا الهول طال عليك العُصُرْ	وبلغت في الدهر أقصى العُمُرْ
فيالِدَة الدهر لا الدهر شبّ	ولا أنت جاوزتَ حَدّ الصِّغَرْ
إلامَ ركوبُك متنَ الرِّما	ل لطيّ الأصيل وجَوْب السَّحَر ؟
تسافر منتقلاً في القرو	ن فأيّانَ تُلقي غبار السفر ؟

وفيها يقدم شوقي بانوراما تاريخية موسعة للحضارة المصرية في عهودها المختلفة ، لكنه يضع البؤرة في الحاضر المتطلع للمستقبل ، ويقوم بتشعير الموقف بأدواته التصويرية البارعة عبر مجموعة من الأدوات الأسلوبية ، من أبرزها تكرار أدوات التشبيه الرُّؤْيويَّة مثل « كأن » في قوله :

فعدت كأنَّك ذو المحبسَيْنِ   قطيع القيام سليب البصرْ
كأنَّ الرِّمال على جانبَيْكَ   وبين يديك ذنوبُ البشرْ
كأنَّك فيها لواءُ القضاء   على الأرض أو دَيْدَبانُ القدرْ
كأنَّك صاحبُ رمل يرى   خبايا الغيوب خلال السُّطرْ

وعندما يتمها يجيبه رجل آخر بمقطع شعريٍّ على لسان أبي الهول الذي يتحرك لينطق في عصر نطق فيه كل شيء حتى الحجر ، وكأنه يُؤذِن بذلك لما سيجري عليه برنامج الصوت والضوء ، فيجيبه التمثال قائلا :

نَجِيَّ أبي الهول آن الأوانُ   ودان الزمانُ ولان القدرْ
فما ظُلْمَةُ اليأس صبح الر   جاء ، وهذا هو الفَلَقُ المُنتَظَرْ

وعندئذ ينشقُّ صدر التمثال عن فتًى وفتاة ، وهما رمز المستقبل - ليتحدَّثا عن نهضة اليوم التي ينبغي لها أن تفوق مجد الأمس :

اليومَ نسود بوادينا   ونُعيد محاسن ماضينا
ويشيد العزَّ بأيدينا   وطنٌ نفديه ويفدينا
سر التاريخ وعنصره   وسرير الدهر ومنبره
وجِنان الخُلد وكوثره   وكفى الآباء رياحينا

فإذا استعرضنا قصائد شوقي عن أهم الآثار التي اكْتُشِفت في عصره ، وهي كنوز توت عنخ آمون - وجدنا السمة البارزة فيها تتركز في ثلاثة أمور ، هي التي تمثل ملامح الخطاب النَّهْضَوِيّ عنده :

أولها : الإشادة بالعلم وما ينتجه من آثار عظمى في الحضارة الحديثة ، أقربها هو تلك الكشوف ذاتها ، وذلك في مثل قوله :

دَرَجَتْ على الكنز القرون — وأتت على الدَّنِّ السنونْ
في منزل كمحجب الغيب — استسرَّ عن الظنونْ
حتى أتى العلم الجسور — ففض خاتمه المصونْ
والعلم (بدريّ) أحـ — ـلَّ لأهله ما يصنعونْ
هتك الحجال على الحضا — رة والخدور على الفنونْ

وثانيها : تمجيد الآثار ذاتها باعتبارها آياتٍ فنية وتاريخية تتجلى فيها عبقرية الإنسان وقدرتُه على صناعة الخلود وقهر الزمان ؛ وهنا تسعف شوقي قدراتُه المبدعة في تصوير الرسوم والنقوش والمعابد والقصور ، واستحضار مظاهر الإبداع في كل ذلك .

أمّا الملمح الثالث الذي يمثل بؤرة هذا الخطاب ، فهو معارضة الدلالة الشائعة عن دور العبودية والسخرة في إقامة هذه الصروح بالتأكيد على قيمة الحرية ورفض زمان الفرد والديكتاتورية ، فيقول في إحدى هاتين القصيدتين :

إن الزمانَ وأهلَهُ — فرغا من الفرد اللّعين
فإذا رأيت مشايخًا — أو فتيةً لك ساجدين
لاقِ الزمانَ تَجِدْهُمُ — عن رَكْبه متخلّفين
هم في الأواخر مَوْلِدًا — وعقولُهم في الأوّلين

ويصرخ في نهاية القصيدة الأخرى صرخةَ الحرية والديموقراطية التي تعدُّ أبرز علامات النهضة ، والسمةَ الأساسية في الفكر الحديث قائلا :

زمانُ الفرد يا فِرْعَونُ ولَّى — ودالت دولةُ المُتجبِّرينا
وأصبحتِ الرُّعاةُ بكلِّ أرضٍ — على حُكم الرَّعيَّة نازلينا

وبين منظومة العلم والفن والحرية ، يبني شوقي تصوُّرَه عن ديناميية النهضة وأسس التقدم وقيمة الإنسان في العصر الحديث في بقية قصائده ، عن الآثار الفرعونية الأخرى ، مثل قصر أنس الوجود ، وعن الآثار العربية التي تملاها وناجاها في الأندلس ، وعن الآثار الإنسانية التي شهدها في ما بقي من مظاهر الحضارة العثمانية الإسلامية أو الرومانية أو الإغريقية ، لكنها في جملتها لا تخرج عن هذا الإطار الفكريّ ، الذي يتأصّل فيه خطاب النهضة ويُصبح أنشودةً سائرة على الألسن ، ورؤيةً مجسدة لموقف الإنسان العربي الحديث في تطلُّعِه لصناعة المستقبل .

ضمير الجماعة في القصيدة المعاصرة

أسفرت تطوُّرات الأدب والنقد في الحِقبة الراهنة عن تحولات واضحة في طبيعة الوظيفة الاجتماعية للشعر ، بعد انتهاء مراحل الوجدان الذاتيّ والوجدان الجماعيّ ، ودخولهما في جدلية جديدة ، أصبح فيها موقف الشاعر من العالم يتحدَّد على أساس موقفه من اللغة وقدرتِه على تثويرها ، ويُقاس بمدى كفاءته في تقديم رؤية تشكيلية وجمالية ناجحة ، موازِية لمتغيِّرات الحياة ودالَّة عليها .

لكن إعادة ترتيب سلم القيم الشعرية الذي يتم عادة على نطاق طليعيّ في الإبداع والنقد - لا يبدِّل مسار الذوق العام في أمد قصير ، ومن ثَمَّ تشتد الحاجة لنوع خاصّ من الإنتاج الفنيّ يُشبع هذا الذوق ويُسهم في تعديله في آنٍ واحد ، يستجيب جزئيًا لحساسيته ويُعيد تكييفها وفقًا لمتغيِّرات الحضارة والفنّ والوعي الإنسانيّ .

وإذا كان شوقي قد وقف على « تل » الإحياء مناديًا :

كان شِعري العزاءَ في مأتَمِ الشَّرْ ... قِ وكان الغِناءَ في أفراحه

فإنه لخص المظهر المباشر للوظيفة الاجتماعية للشعر حتى عهده ، وعندما تبدَّلت هذه الوظيفة جِذريًا في الإبداعات التالية عند مدارس الديوان والمَهْجَر وأبولُّو والشعر الحر وحركة الحداثة - فإن نسبةً عالية من جمهور المتلقِّين ظلت

تنتظر من الشعر أن يكون عزاءها وغناءها ، أن يكون صوتها الواضح القويّ ، ومجلى وعيها القوميّ ، وحركة ضميرها العلنيّ ، ظلت تبحث دائمًا عن « ذاتها الجماعية » في القصيدة ، وتكافئ بالشهرة والمجد من يُبرز هذه الذات ، بحيث أصبح « ميكانيزم التماهي » هو الغالبَ على عمليات التلقي والمسيطر على فعاليتها الجمالية .

لكننا نُخطئ في فهم مكوّنات هذا الوعي لو تمثّلْناه ثابتًا ساذجًا أحاديَّ المنظور ، بل هو خصب متعدد المستويات ، وذكيٌّ طَموح متطلع للتحديث والتنمية ، من هنا تتبدّى الطبيعة « المفصلية » لكوكبة من الشعراء العرب الذين استطاعوا أن يحتضنوا النموذج الشعريَّ المهيمن ويحوّلوا فقره إلى ثراء ، وجموده إلى حركة إبداعية خلاقة .

وفي بحثنا عن الصوت الجماعيِّ في القصيدة الحديثة – لن نقف عند تجربة قومية واحدة ، وإنما عند نماذجَ من هذا الوعي الشعريِّ كما يتجلى في عدة أقطار ولحظات تاريخية حاسمة ، تمثّل أنماطًا من هذا الطابع « المفصليّ » الملائم للذوق العربيِّ العامّ والمطور له في الوقت ذاته ؛ وذلك بما يستحدث من تقنيات وأساليب جديدة .

وأول نموذج لافت صار عَلَمًا على مرحلة شعرية متميزة بصبغتها السياسية الواضحة ، وإصرارها الحادّ على رفض الأمر الواقع المهين ، هو « أمل دُنْقُل » الذي ترتكز أهميته على إنجازاته الفنية في الدرجة الأولى . ويمكن رصدُها على ثلاثة محاور هي الاعتماد على الصورة القصصية ، والجملة اللغوية المستفزة ، واستحضار أسراب الطيور التراثية وتوظيفها بإتقان شديد . كل ذلك جعل من أمل دنقل خطيبًا سينمائيًا في شعره ، أعطى له مذاقه المتفرد وهو يتحدث بضمير

الجماعة ، ويتنبّأ لها ، ويقوم بتمثيل أدوارها المختلفة في شعر عالي الإيقاع ، موصول بأحشاء الماضي ، ومجدول في ضفائر المستقبل . يقول في انفجاره الأول « البكاء بين يَدَيْ زرقاء اليمامة » بتاريخ ١٣/ ٦/ ٦٧ :-

كيف حملت العار . .

ثم مشيت دون أن أقتل نفسي ؟ دون أن أنهار ودون أن يسقط لحمي من غبار التربة المدنسة ؟!

تكلمي أيتها النَّبِيَّةُ المقدسة

تكلمي . . بالله . . باللعنة . . بالشيطان

لا تُغمضي عينيك ، فالجِرْذان . .

تلعق من دمي حساءها . . ولا أردها !!

أيتها النبية المقدسة . .

لا تسكتي . . فقد سكتُّ سنة فسنة . . لكي أنال فضلة الأمان

قيل لي « اخرس . . »

فخرستُ . . وعميتُ . . وائتممت بالخصيان !

ظللت في عبيد « عَبْس » أحرس القطعان

أجتزُّ صوفَها . .

أردُّ نوقَها . .

أنام في حظائر النسيان . . إلخ

ونظرة يسيرة إلى هذه المقطوعة ، وما سبقها وتلاها من مشاهد شعرية ، تُبرز بوضوحٍ تقنياتِ التصوير والتعبير ، التي ترتكز على أسس التبادل بين السياق القصصيِّ والغنائيِّ ، وصدمة العبارة المثيرة ؛ لاحظ مثلاً جَمْع اللهِ واللعنةِ والشيطانِ في جملة واحدة ، واستحضار لوحات أسطورية من الذاكرة الجماعية لمخالفتها عن طريق « التناصّ الضديّ » ؛ فعَنترةُ عَبْس قد أصبح خَصِيًا اليوم ؛ إذ اتسع مفهوم الحرية من الفرد للمجتمع . وبهذا فإن تاء المخاطب في هذه الأبيات لا تشير إلى ذات المتحدِّث بقدر ما تتراءى بوضوح مع « نحن » وتحل محلها .

والنموذج الآخر الشهير لأمل دنقل هو قصيدته التي يبعث فيها حرب « البَسوس » ليرفض « كامب ديفيد » ، مؤدِّيًا دورَ البطل القوميِّ الناطق بمكنونات الوعي الجماعي الزاخر . وهي استثمار ناضج لهذه التقنيات ذاتها ، وإن كانت تقع في مَزْلَقٍ خطير من وجهة التفكير الشعريِّ ؛ إذ تضع القناع القديم على الموقف المعاصر دون أن تعبر مسافة المفارقة الحضارية الهائلة بينهما ، فتعتمد على مقولة « الثأر » كأساس للدعوة للحرب ، وكان أحرى بها أن تتكئ على قيمة إنسانية أصلب مثل الحق أو العدل ، وأن تلمح طرفًا من تعقيدات الموقف الراهن في قضية السلم ، وتتخذ تأويلاً جديداً للوضع القديم الذي يَستعصي على التكرار الحرفيِّ ، فحياة القبائل وصراعاتها لا يعاد إنتاجها في عالم اليوم ، ومع ذلك فإن أبياتَ أمل دنقل قد أصبحت من معلَّقات الشعر الحديث ، وهو يقول :

لا تصالح . .

ولو منحوك الذهب (تبين أنهم لم يمنحوه سوى الديون)

أ ترى حين أفقأ عينيك ،

ثم أثبت جوهرتين مكانهما . .

هل ترى . . ؟

هي أشياء لا تُشتَرى . .

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك ،

حسُّكما - فجأة - بالرجولة ،

هذا الحياء الذي يكبت الشوق . . حين تعانقه ،

الصمت - مبتسمين - لتأنيب أمكما

وكأنكما ماتزالان طفلين

وسنقاوم إغراء مناقشة المنظور السياسيّ المطروح في هذه القصيدة مكتفين بملاحظة ما أدّته من وظيفة ثورية ، وما أشبعته من حاجة وطنية وقومية حميمة لدى المتلقي في مصر والعالم العربيّ ، خاصة من أصحاب الصوت المكبوح في أجهزة الإعلام ، وهي لم تشبع ذلك بدلالتها السياسية التي تستوي فيها مع آلاف المقالات الغَثَّة والسمينة ، وإنما بما فيها من شعرية تتجلى في هذا التجسيد الحسّيّ والاستثمار التراثيّ ، والقدرة علي وضع الرؤية مكانَ الرأي ، واكتشاف إمكاناتٍ جديدة في هندسة الإيقاع وتكوينات الجُمَل اللُّغوية ، في تقديم عالم شعريّ مكتنز وحار وشجاع في الآن ذاته ، يجعل هذه القصيدة الجديدة تتجاوز مجرد بلورة الوعي الجماعيّ أيديولوجيًا إلى أدائه بشكل جماليّ جديد .

وقد يتماهى الشاعر المعاصر ، خلال قيامه بهذه الوظيفة الجماعية ، مع المقاتل في ميدان الحرب ، وعندئذ يتبادل الطرفان موقعيهما ؛ الكتابة وفعل التحرير .

ويمضي نسق القصيدة على إيقاع لا يوازي أحداث الحرب فحسب ، بل يلتحم معها ويتجسد بها . ومن النماذج الناجحة في هذا المضمار قصيدةُ « حميد سعيد » عند اقتراب الفجر في ديوانه « مملكة عبد الله » التي تمضي على النسق التالى :

أكتب مقطع القصيدة الأول . .

يُطلق الإطلاقةَ الأولى . .

أحاول اقتناصَ معنى . .

فيحاول اقتناصَ الهدف المُعادي

الله يا بلادي

الفاو في أصابعي . .

أخشى على حروفها من زلل الكتابة

ونبرة الخطابة

يصوِّب الآن على العدو . . يخشى خطأ الإصابة

إن ضمير المتكلم / الشاعر يندرج في هذا المقطع في منظومة أعلى بفضل تقابله مع الغائب الحاضر في وَعْي المتحدث وهو المقاتل ، وعن طريق هذا التلاحم الحميم في الفعل الإبداعيِّ بين الشعر والقتال يتجلَّى لدى المتلِّقي ضمير الجماعة المؤلِّف بينهما فيما وراء السطح اللغويِّ المباشر ، فالاقتناص المبتكر للمعنى هو الذي يصنع الفاو في أصابع الشاعر ، وهو الذي ينبثق منه - بحرف الفاء - اقتناص المقاتل للهدف المعادي ، كما أن الادعاء الخطابيَّ الأجوف هو الذي يحرك خشية المحارب من خطأ الإصابة إذا لم يوفق الشاعر في جَلْب قافيته

العَفْوية . هذه العلاقة التبادلية الوثيقة بين عمليات الخلق الشعريّ والإبداعِ الحربيّ ، ولحظة الغناء في إيقاعها الواضح بين الكتابة والإصابة ، تشد ما بين هذين الطرفين ليصيرا عملاً واحدًا مندغمًا في منظور متماسك ، يجمع بين « الأنا » و « هو » الغائب ، في مواجهة « الآخر » المُعادي العنيد ، لكنه يجتذب في توحُّده عناصر أخرى بالغة الأهمية في فعل الخلق والحرب ، تتمثل على وجه التحديد في الحب ، كما يتشكل في المقطع التالي من القصيدة :

زوجُته تتابع البيان العسكري رقم ٢١٣٥

وابنتُه ترسُم جنديًا وبندقية طويلة

مَوْتَى بلِحًى شَعْثاء

ماما . .

إنَّ بابا قتل الأعداء

وكما يحدث التناصُّ في اللغة فيُثري الكتابة بحواريته ، ويستحضر دنيا الناس بكلماتهم وتخالفاتهم – فإنه يتفجر في نسيج الصورة الشعرية عندما تقتحم مجموعة من الأشكال المتجسدة سياق الحديث ، وتنتصب شخوص جديدة في فضاء النص مبرزةً علاماتٍ وعلاقاتٍ حادة تستقطب الوعيَ والانتباه ؛ ينقطع بهذا نمط الكتابة التجريدية ويتبدل نهج التعبير ، وتبدو الدقة الحرفية في ذكر رقم البيان العسكريّ كما لو كانت للوهلة الأولى مناقضة لطبيعة التصوير الشعريّ الذي يتذرع عادة بالمجازات ، لكنها في واقع الأمر نَفْثَةٌ عددية شديدة التجسيد للموقف اليوميّ الساخن في اللحظة الواقعية ، ولا يقل عنها عفوية وطبيعية ما تفعله الطفلةُ مع أوراقها ورسومها ؛ فأبوها هو الجنديُّ المُمسِك ببندقيته الطويلة

والأعداء أمامه موتى مُشَعَّثُو اللِّحَى ، مما يضعنا أمام الشكل المُعادِل بصريًا لهذا العدو الآخر ، الذي لا مفرَّ له من الموت كي يعيش أفراد الأسرة الشعرية و « نحن » معهم موزَّعين على درجات القصيدة .

ثم يجيء المقطع الثالث ليضم لهذه الجماعة أصواتًا أخرى علوية ، وليتابع المزج بين الفعلين الخلاقين : الأرض والشعر :

تقترب الفاو . . ولا تبتعد القصيدة

تلتقيانِ في المواضع المحرَّرة

وتخرجان في المَدى المفتوح للفرضة والشعيرة

كان الغُزاة ينصبون مشنقة

للشّعر . .

للصّلاة . .

للحَمائم المطوَّقة

مادتْ بها الأرضُ . . تداعت

أيْنَعتْ مليون زَنْبَقة

وفي التقابل الإيقاعيّ بين « المِشْنقة » و « الزَّنبقة » يكمن الفرق دلاليًا بين حرب العدوان وموقفِ التحرير ، بين الإنسان الذي يدافع عن كيانه و وجوده ، وهذا الآخرِ ، الغازي ، الذي ينتهك قِيَمَ الفن والدين والسلام والحب ، لكنها قِيَمٌ لا بد أن تنتصر ، وعندئذ :

يخرج من موضعه . .

يسمع صوت ابنته . .

بابا . . أريد دفترًا للرسم . .

بابا . .

كان صوتها مبلَّلاً بالزغَل الأبيض

بالحب والبراءة .

هذا الانبثاق الباعث للجنديِّ الأب ، الموصولُ بالحياة والمستقبل ، والمصونُ بالحب والبراءة ، يُفضي بالنَّصَّيْن : الشعريّ والحربيّ معًا ، إلى قرب نهايتهما ، ويخلف وراءه خيوط النور وهي تمسح خطوط الظلام :

يقترب الفجر أكاد أنتهي من القصيدة

لم يبقَ في المدى المفتوح

غيرُ جثثِ الغزاة

على أن استخدام ضمير الجماعة ومعادلاته في القصيدة القومية المعاصرة ينفي ضرورة العودة للنَّبرة الخطابية المباشرة ، بعد أن عانت الشعرية العربية مواجع التخلص منها ، وحاولت تربية الذوق العام للمتلقين على نمط آخر من الشعر الشفيف المتقن ، الذي يتذرَّع بأدوات جمالية معقدة لأداء دلالته ، دون أن يقذفها بطريقةٍ فِجَّةٍ في وجه قارئه . إنه شعر يتعين عليه أن يحترم ذكاء هذا المتلقي ، وينمِّي حساسيته ، وهو يعطفه للموقف الإنساني المرهف ، والتركيب اللغويِّ الثريِّ الجديد . فالصِّيَغ الخطابية المصكوكة لا يمكن أن تكون وليدة أحداث اليوم

التي تختلف جذريًا عن وقائع الأمس ، لا باختلاف السياق التاريخيّ والحضاريّ لموقفنا من العالم فحسب ، وإنما بقدر اختلافنا أيضًا عمّا كنا عليه في الماضي ، ومتغيرات « الآخر الغازي » وإمكاناته ، كل هذه العناصر المخالفة لدرجة التناقض لما كانت عليه التركيبة العربية السابقة - تجعل الجملة القديمة مثيرةً للسخرية إذا رُدِّدت الآن ، اختلف الرنين والموقف . من منا يجرؤ على أن يكرِّر بجدية « شعارًا » قديمًا مثل قول الشاعر :

لا يسلم الشرفُ الرفيع من الأذى حتى يُراقَ على جوانبه الدَّمُ

ولا يَسَعُ « صانع الشعر » - وهو نفسه صانع اللغة والوعي بالحياة - أن يتجمَّد عند صِيَغٍ لا تستمد طاقاتها وفعاليتها من متغيرات هذه الحياة . من هنا كان علينا أن نتنبَّهَ لمجالات تطوُّر القصيدة القومية ونرصد معطياتها الجديدة ولا نجمعها كلها في سلة واحدة بسليمها ومعطوبها . علينا أن نتأمَّل أساليب التعبير المعاصر عن الضمير القوميّ ، مع البُعد عن الصِّيَغ والأنماط المستهلكة .

وعندئذ نجد أن الشاعرة العربية تُسهم بشكل جديّ في « تعصير » القصيدة القومية ، وحسبنا أنْ نشير في هذا الصَّدد لإبداعٍ أنثويّ متميز ، ومنفصل عن السياق الخطابيّ الأجوف ومضادٌ له ، وهو الذي تقدمه « فدوى طوقان » مما يرتبط عضويًا بالمشكلة القومية « الأم » في تاريخ الأمة العربية الحديث ، وهي المشكلة الفلسطينية . ويمكن لنا أن نُطلق على أسلوب فدوى طوقان أنه يعبر عن « البوح القوميّ الخاصّ » على ما في هذه العبارة من تضادٌ لافت ؛ فهو بوح لأنه يجول في منطقة عاطفية حميمة ، ويعبِّر عن سريرة ذاتية دفينة ، وبذلك يكتسب أيضًا خصوصيته . وهو قوميٌّ ، لا بتجربته المباشرة فحسب ، وإنما برسالته الشعرية

أيضًا . ولنأخذ نموذجًا على ذلك قصيدتها . « إلى صديق غريب » ؛ لأنها تُبرز توقُّف التواصل الفرديّ على الهم الجماعيّ المشترك ، تُصوِّر استحالة الحب بين فتاة عربية ورجل آخر ، لا خضوعًا لتقاليد الشرف ومنطق القبيلة ، ولكن لأنها كسيرة الجناح ، مغموسةٌ في مواجعها الوطنية ، لا طاقة لها على كبرياء الحب ونديته . ولأن القصيدة دالٌّ متعدِّد المستويات - فلا بد لنا أن ندعها تقول ما تريد :

صديقي الغريب

لو أن طريقي إليكَ كأمس

لو أن الأفاعي الهوالك ليستْ

تُعربد في كل دَرْب

وتَحِفرُ قبرًا لأهلي وشعبي

وتزرع موتًا ونارْ

لو أن الهزيمة لا تُمطر الآن

أرضَ بلادي

حجارةَ خزيٍ وعار (لم تكن قد قذفت بعد حجارة المجد)

ولو أن قلبي الذي تعرفُ

كما كان بالأمس لا ترعفُ

دماه على خنجر الانكسار

ولو أنني يا صديقي كأمس

أُدِلُّ بقومي وداري وعِزِّي

لَكنتُ إلى جنبكَ الآن ، عند

شواطئ حُبِّكَ أُرْسي

سفينةَ عمري

لَكُنّا كفرخَيْ حَمام . .

وتمثِّل بنية هذه القصيدة ، بنهايتها الشرطية المفتوحة ، أيقونةً دقيقة ومركَّزة لهيكل الحس الذاتي الوطني الرهيف بمكوناته المتميزة ، إذ يندغم ضمير المتكلمة مع أهلها وشعبها في مواجهة الأفاعي الغازية ، ويحدد هذا الموقف مصيرها الشخصيَّ ؛ لأن خنجر الانكسار قد غاص في قلبها وقلوبنا جميعًا ، ولم يترك لها أو لنا مجالاً للدلِّ الأنثويِّ أو العِزَّة الرجولية .

ولأن الشاعرة العربية حديثةُ عهدٍ بصناعة اللغة الفنية في القصيد – فإنها تدع للتعبير العَفْويِّ الصادق عن موقفها الإنسانيِّ ، وشرطها المستحيل للحب ، أن يقوما بتجسيد بنائها الشعريِّ ، دون أن تحاول ابتداع تقنيات جمالية مركَّبة ، بل إن تجربة النكسة والهزيمة قد فُرضت عليها دون أن تُسهم فيها أو تستحقها ، وهي تؤدي ثمنها الفادح إحباطًا وعجزًا عن التواصُل الحُرِّ المتكافئ مع الآخر الغريب ، ومن ثَمَّ فهي لا تجتهد في تجاوز لغة الأسى ولا صِيَغِه أو خِطابِهِ العام ، فما زالت تعيش فيه بنفس الشكل القارِّ في المجتمع العربيِّ ، لم تكتشف بَعْدُ طريقة للخروج منه ، ولم توفَّق في العثور لخلاصها على مُعادِلٍ تقنيٍّ يشق لها نمطًا جديدًا في الشعرية المستقبلية ، لكن حسبها أن تمثل موقف المرأة الشاعرة المتلهفة للمجد والحرية .

وتظل الدلالة الثانية القريبة لهذه القصيدة كامنةً في قدرتها على تمثيل صور متعددّة للآخر الغريب ، إذ لا يُفيدنا في شيء من المنظور الحضاريّ أن نُعاديَ العالم ونُدين كل الآخرين ، فنحن في صراعنا المرير ضد الأفاعي نبغي التواصُل المحب الودود مع شرفاء العالم ، هذا التواصل الذي يتم في ظل السلام العادل ، حتى يُصبح طرفاه - كفرخَيْ حَمام ! - قادرَيْن على إنتاج مزيجٍ بشريٍّ متحضر ، لايَدين بالعنصرية ولا يحترف صناعة الموت . هذه اللفتة النبيلة للوجه الجميل الصديق من عالم الغرباء - كانت تنتظر لأدائها شاعرة عربية تؤمن بالحب أساسًا للسلام .

ومهما يكن من أمر هذه النصوص الثلاثة المبعثرة في الزمان والمكان - فإنها تُفضي بنا إلى نتيجة أكيدة ، وهي أن الدلالة القومية للتعبير عن الضمير الجمعيِّ لا تطفر على السطح اللُّغويِّ عند مستواه النحويِّ المباشر ، ولا تتجلى إلا بقدر ما تستطيع هذه النصوص ابتداعَ تشكيلها الجماليِّ الخاصُ ، بتجاوُز الخطابة ، ونَقْد التاريخ ، وتوظيف المعطيات التقنية للقصيدة الشعرية ؛ لتحقيق درجة عُليا من كفاءة الشعر في الوعي الفنيِّ بالحياة .

إيقاع آخر ، شعر آخر

انبثقت قصيدة النثر بقوة في مصر في الآونة الأخيرة ، أثبت عدد مجلة « الناقد » المخصص لها أن المخزون الاستراتيجيّ للشعرية العربية منها عندنا أوفر مما كان يقدره النقاد ، وإن كان الوهم الذي أشاعه باستئثارها بجميع خطوط الإنتاج غير صحيح . ويبدو أن قصيدة النثر أصبحت راية الشباب الثائر على الأعراف ، مما يدعونا بشدة كي نكفّ عن توصيفها السلبيّ ، ونعدل عن التشكيك في مفارقة تسميتها ، لنحاول رؤيتها في ذاتها وقراءة شيءٍ من تجلياتها الفائقة .

وهناك مجموعة شعرية أولى ، لشاعر شاب تجاوز العشرين من سنواته الغضة بقليل ، يمكن في تقديري أن تمثل نموذجًا ناجحًا لهذه الثورة الشعرية في مصر . وهي مجموعة تذكّرنا بما كانت تحدثه الدواوين الانفجارية الأولى من تأثيرٍ إشكاليّ جميل ، مثل « الناس في بلادي » و « مدينة بلا قلب » وغيرها من الاقتحامات اللافتة . إنها مجموعة « حدث ذات مرة أن . . » للشاعر محمد متولي ، التي استطاعت أن تنتزع من قبضة « الهوى الشامي » جائزة يوسف الخال الشعرية لعام ١٩٩٢ ، وأن تصدر عن دار الريس في طبعة أنيقة تُسهم في تزكية حروفها وإغواء قارئها .

ويبدو أن المشكلة المركزية التي كانت تُباعِد بين قصيدة النثر وعامة قراء الشعر العربيّ تتمثل في غيبة الإيقاع الخارجيّ الظاهر المريح ، اختفاء أنساق التفعيلات

العَروضية من فوق سطح النص وإصراره على أن يكتب بفضاء الشعر ويحقق وظائفه ، بحيث تصبح قصيدة ضد النظم وفي قلب الشعر . فإذا ما توسعنا – كما ينبغي – في مفهوم الإيقاع ، ولم نقصره على نوع واحد – استطعنا أن نتبين ما تبقيه قصيدة النثر وتنميه من إيقاعات ، وأن نعترف لها بحق الاختلاف وشرعية الشعرية .

ولنقرأ معًا القصيدة الأولى في هذا الديوان اللافت ، وهي بعنوان « أنا الآخر : دخلت سيمفونية مرتجلة » ، لأنها تقودنا في هذا السبيل :

مترنِّحًا

ينزف البيانو مقطوعة

قد تُذيب الجليدَ الكريستالي الذي –

عشَّشَ في إصبعه الحجري

بينما أكتب ثَدْيًا يترنَّح

من بركة حتى السَّديم

دفئًا في حُلَّة أرجوانيةٍ

يستوعب لغة الأفق

ولا تعزفه العذراء

الموسيقى : خلفية . . لا أكثر

غرف ضَبابيَّة وبطل يرسُم الإناثَ أعضاءَ تناسليَّة ثم يصدق تأويل الرب حين يقطف شهوته وينشقُّ الضَّباب ، يحشو أنفه وفمه ثم يفكر :

هل يفصل رأسه

أم يُعيد صياغة الجدران ؟

عابرة تنضح تذكارات وحرائق على زجاج الحانة تذكر أمها حين الولادة . . بعد الولادة لا تطوِّح حبلها السُّرِّي . . تصطاد نُجَيْمات . .

تبعثرها على المائدة

وترقب عابرًا قد يورق في ارتعاشها

والموسيقى : خلفية لا أكثر .

لا نلبث عند فراغنا من قراءة النص أن نُدرك حجم الهُوَّة التي تفصلنا عنه ، فليست مشكلة الإيقاع هي التي تُربك تلقِّينا فحسب ، بل ثمة مشكلة أدقّ ، وهي مسألة الفهم لهذا النوع من التعبير الشعريّ الذي يكسر المعنى الحرفيّ للجُمل اللُّغوية ، عبر مجموعة منتظمة من الانحرافات الدلالية تنتهي إلى إضعاف درجة النحوية ، وتُفضي إلى حالة قلقة من التشتت الذي يضعنا في منطقة مخالفة لما تعودناه من هذا الشعر « الموزون المقفّى الدالّ على معنًى » التي طالت سُكنانا فيها ونامت حساسيتنا في حِضنها . هذا الشعر الجديد متوتر ومثير ؛ لكنه يستحق مغامرة القراءة . نستطيع أن نردع وعينا عن محاولة البحث عن معنى متماسك في النص ، فهذا هو فعل القراءة ذاته ؛ التماسُ حدٍّ أدنى من المعقولية والمنطق فأين نجده في هذا الكلام الذي نستشعر جماله وقوّته وتأثيره المضاد لنفورنا المبدئيّ منه ؟

علينا أن نستعين بثقافتنا الشعرية المحدثة ، فنحن نعرف أن ثمة مدارس أدبية عالمية قد كسرت إطار المعنى في الشعر منذ ما يربو على قرن من الزمان ، قد

تجاوزت ثنائية المعنى : الحقيقي/ المجازي التي حكمت التعبير الشعريّ عبر العصور الماضية ، جاء دورنا في الوصول التدريجيّ لهذه الثورة في طبيعة التعبير الشعريّ . منذ الرمزية والسيريالية وقد انتهت أسطورة المعنى الوحيد للنص الشعريّ ، فالحركة الرمزية ، كما عبر عنها ما لارميه مثلاً ، وكما يقول « نورثروب فراي » في كتابه « تشريح النقد » الذي ترجم مؤخرًا إلى العربية ، تُصِرُّ على أن الجواب التمثيليّ عن السؤال : « ماذا يعني هذا ؟» لا ينبغي التأكيد عليه عند قراءتنا للشعر ، لأن الرمز الشعريّ يعني أولاً ذاته بالعلاقة مع القصيدة . وإذن فأفضل إدراك لوحدة القصيدة هو عبر وحدة المزاج ، المزاج بكونه طورًا من أطوار الانفعال ، والانفعال بكونه الكلمة المعبرة عن حالة العقل الموجهة إلى اختبار اللذة أو تأمُّل الجمال . وبما أن الحالات المزاجية - كما يشرح لنا هذا الناقد الكبير - لا تدوم طويلاً ، فإن الأدب عند الرمزية جوهره متقطع ، والقصائد المطولة إنما تتصل أجزاؤها باستعمال بنيات نحوية هي أكثر ملاءمة للكتابة الوصفية منها للشعر . الصور الشعرية لا تقرِّر شيئًا ولا تشير إلى شيء ، بل هي تشير إلى بعضها بعضًا ، وبذلك توحي ، أو تستحضر المزاج الذي يشيع في القصيدة .

المزاج هو الذي لا نخطئه في قصيدة محمد متولي ، بدايةً من العنوان يقدم نفسه باعتباره آخر ، ليس مثلنا ولا يريد أن يكون « أنا الآخر : دخلت سيمفونية مرتجلة » له دخوله بدوره ؛ دخول لشعر مخالف ، لعالم موسيقيّ غريب يجمع بين الانتظام التام والارتجال العَفْويّ . هو إذن دخول في حالة موسيقية . . لكن هذه الموسيقى تظل : خلفية لا أكثر .

هنا نعثر على مكمن الترجيع الإيقاعيّ ، فليس ثمة إيقاع بدون ترجيع ، وإذا

كانت القصيدة تنبني من كِسَر مرصوصة ، ونثار ورديٍّ من التفاعيل المبعثرة ، تخلق بنسيجها الصوتيّ مجالاتها وأصداءها الموسيقية المبتكرة - تظل جملة « الموسيقى : خلفية لا أكثر » ، التي تتكرر ثلاث مرات ، هي الرباط الذي يشدُّ هيكل البنية الإيقاعية للقصيدة ، ويتقدم لإبراز مزاجها ونوعية دلالتها ، حيث تصر - في المعنى - على أن يتوارى الصوت إلى الخلفية ، لتتقدم عبره الصورة التشكيلية . لكن هذه الصورة ليست أقل تكسُّرًا ولا انتشارًا من حطام التفاعيل ، ويكفي أن نُطل على هذه الصورة من شقوق الفجوات التركيبية في جمل مثل :

مترنحًا . . ينزف البيانو

بينما أكتب ثَدْيًا يترنح من بركة

يستوعب لغة الأفق

عابرة تنضح تذكارات وحرائق على زجاج الحانة . .

ترقب عابرًا قد يورق في ارتعاشها

بَيْدَ أن فجوات التركيب وانحرافات الجمل الإسنادية لا تقوى على إلغاء سلسلة من التآزرات التي تحققها البنيات النحوية ، عبر مجموعة من المتواليات السردية : فنحن حيال عدد من المشاهد التي تخضع لعملية « مونتاج » ماهر - مشاهد ضبابية لكنها ذات صبغة تشكيلية فادحة . يتكون المشهد الأول من البيانو والثدي المكتوب المترنح والدفء المستوعب للأفق ؛ وتختمه الجملة الفاصلة . أمّا المشهد الثاني فيطل فيه بطل يرسم الإناث وينشق الضباب ويتساءل سيرياليًا عن فصل الرؤوس وصياغة الجدران ، وتختمه نفس الجملة . أمّا المشهد الثالث فهو سينمائي يتكون من عابرة ترقب عابرًا تتم به ولادتها وتظل الخلفية الختامية هي

ذاتها .

هل يمكن لنا أن نقول إن مصادر هذه المواد التخيلية في تعددها الثلاثيّ من موسيقى وتشكيل وسينما منقولةٌ إلى بؤرة الإيقاع اللاصوتيّ لهذه القصيدة ، تمثّل نموذجًا أيقونيًا دالا يشف عن مزاج انفعاليٍّ مركب ، لا يمكن أن يشبعه من التعبير الشعريّ ما كانت ترضى به القصيدة الخليلية من بوح وغناء وشجن ؟ وإن قارئه مهما اجتهد لا يستطيع أن يزعم وصوله إلى المعنى القانونيِّ للنص ، بل حسبه أن يتيه في عمايته البصيرة على حد تعبير « بول دي مان » عندما يصف قراءة الشعر بقوله « إن النص الأدبيّ ليس حدثًا ظواهريًا يمكن أن نُضفي عليه شكلاً من الوجود الإيجابيّ ، لا باعتباره واقعةً طبيعية ولا باعتباره فعلاً عقليًا لا يحملنا إلى أيّ إدراكٍ متجاوز لحد أو معرفة ، لكنه يتطلب فحسب الفهم الذي ينبغي أن يظل منبثقًا ؛ لأنه يرتبط بمشكلة قابلية الفهم للنص في ذاته . منطقة الانبثاق هذه تشكل جزءًا من الخطاب النقديّ استعارة لفعل القراءة ؛ هذا الفعل الذي لا ينضب . . وإذا كانت دلالة التأويل لا تتضمن قوامًا معرفيًا فهي لا يمكن أن تكون علمية . . فما يقوله الناقد لا ينبثق من العمل ، بل يضاف إليه ، أو يستخرَج منه بتعسُّف ؛ أي أن الفراغ الذي يقع بين ما يؤكده ودلالته يمكن أن يوصف بأنه خطأ . ويمكن لنا أن نستخدم العمل الأدبيّ عدة مرات لكي نبرهن على المدى والكيفية التي انحرف بها الناقد عنه . لكن خلال هذه البرهنة ذاتها فإن فهمنا للعمل يتبدّل ويتعدّل بحيث تصبح الرؤية المعيبة منتجة . إن أعظم لحظات عمى النقاد ، فيما يتصل بأنواع حدسهم النقديّ ، لهي أيضًا تلك اللحظات التي يبلغون فيها ذروة بصيرتهم . »

أردت بسوق هذا المقطع التفكيكي الصائب أن تتضح المسافة بين النص

والتأويل ، وأن يتطامن طموحنا العلميُّ في دعوى احتكار الفهم ، وأن يتسع أفق التلقي لدينا كي يحتضن من التجارب الجمالية ما لم تستسغه حتى الآن ذائقتنا الشعرية ، أردت أن نشهد اعتراف كبار النقاد بأخطائهم واعتزازهم المتواضع بها في الآن ذاته ، باعتبارها نبوءةً مؤجلة .

فإذا عدنا لديوان محمد متولي وجدناه يرقم أجزاءه في ثلاث مجموعات :

١- قصائد البصيص ، وهي التي عرضنا لأول نماذجها .

٢- فلاشات لسارة .

٣- قصائد .

وبوسعنا أن نصدق الشاعر في جدوى هذه التقسيمات ونتبعه في اختيار نماذج منها ، ونحاول في قراءتنا التي تظل انتقائية على أية حال أن نلتقط الإشارات التي يبثها عبر نظم المقاطع وطرق الكتابة وأنواع الصيغ ، عبر الضمائر والفواعل وكل ما يشكِّل الكثافة النوعية للنص الشعريِّ .

الحلم :

كثيرة هي المسارب التي تتبعها الشعرية العربية المحدثة في حركتها نحو تشكيل تجاربها ، بعضها قد يتوازى للوهلة الأولى مع تجارب سابقة ، بطريقة تترك لديك انطباعًا عميقًا بأنك قد قرأت ذلك من قبل ، وهو انطباع لا يقتصر على النصوص ، فقد يراودك مع الوجوه والأماكن . وقد يكون من العبث أن تعتصر الذاكرة كي تستقطر السوابق ، حسبك أن تردَّ الأمر إلى ارتباطه بالأبنية التخييلية الأساسية لتجربة الإنسان المعاصر في الثقافة والحياة معًا . وهذه الأبنية البدئية ، كما يحلو لبعض النقاد تسميتها ، تمزج بين تقنيات الشعر الحداثيِّ وما عرفه الإنسان دائمًا

في تقلُّباته اليومية عبر الحلم . لنقرأ هذه المقطوعة التي خلفت لديَّ الانطباع السالف ؛ إنها بعنوان « وتراءى له » :

في القطارْ

سيدة حافية تغني الآريا الأخيرة لموسيقار مجهول

وفئران تطعم من بطانة مقعدها

شعراء في هيئة شحاذين

يتبادلون الصحف القديمة

ومهرول يعثر على قدم حبيبته

تحت الحقائب

بينما شخير الرَّاكب يعلو . .

عليك أن تحشو فمه

بحذاء ممزق .

وحتى لا يتحول الناقد إلى مفسِّر أحلام عليه أن يميز بين طبيعة الرمز في الحلم والشعر ، فلا بد من ترجمته في الحالة الأولى كي يتصل بوقائع النفس وحوادث الوجود الخارجيِّ . أمّا في الصورة الشعرية فهو يشير إلى ذاته ، كما سبق أن ألمحنا ، ويقتصر مجال التأويل حينئذ على فهم العلاقة الأفقية بين العناصر المتجاورة ، بحيث يصبح السؤال النقديُّ تجاه مثل هذه المقطوعة :

ما الذي يصل دلاليًا بين السيدة والفئران والشعراء والمهرول والراكب ، مع الاحتفاظ لكل منهم بمجمل الصفات المسندة إليهم ؟ هل يلتقون في فكرة التدهور

والتآكل وانتهاء العالم القديم ، وننتهي معهم إلى « ضرورة الصمت » كما يبرزها المشهد الأخير ؟

هل تبشر المقطوعة بانتهاء عصر الغناء الرث والعواطف الفجّة التي لا تستحق سوى السخرية والازدراء والبَتْر العنيف ؟

هل يعود ضمير الغائب في العنوان « وتراءى له » إلى كاف الخطاب في الجملة الأخيرة « عليك » ليحصرا بين شقيهما موقف الشاعر ذاته من هذا العالم المتآكل الرثّ اللامعقول في سخفه ؟

حسبنا هذا القدرُ من استقطار المعنى لنرقب كيف ينتجه ؛ فهذا هو مناط التحليل الفعليّ ، إنه يوظّف مجموعة من الجمل السردية المتوازية في حركة غير مرتدة في الظاهر ، ينثر صورًا متجاورة لمجموعة من العناصر المنعوتة ، تجمعها وترجُّها كلُّها الجملةُ الأولى « في القطار » بما يُضفي عليها طابعًا كليًا يكسبها مذاق التجربة المكتملة . القطار هو المكان الزمانيُّ المتحرك الذي يسمح بالتركيز المكثف للنماذج والضمائر والأفعال والمصائر ، أن يصل إلى درجة الأمثولة والمجاز الشامل للحياة ، هو الذي يسمح لهذا « الفلاش » ، كما يسميه الشاعر ، أن يكشف عن كَوْنٍ مصغّر يوجز لحظة الاستشراف التي تعقب الانتقال في الزمان والمكان . القطار – بكل ما يضمه – رمز التحول المحتوم للواقع المتحرك . عندئذ نرى أن تباين الصور وتباعد مجالها المرئيّ هو ذاته مولد الكثافة الشعرية في هذا النص القصير ، الذي يراود ذاكرتنا كي تنقّب عن شبيه له فيما رأينا من أفلام السينما وقصائد الشعراء ولوحات الرسامين المحدثين ، كلها تشبهه ، ولا شيء منها يتكرر حرفيًا فيه ، كلها يشهد على تداعي العالم القديم وينقده بشكل لاذع وهو يطل على الجنين الذي ينبثق في أحشائه ليفترش المستقبل .

كذلك نختار من بين الفصيل الثالث ، الذي يسميه « قصائد » دون أن يختلف جِذريًا عما سبقه ، قطعةً تمثل إحدى تقنياته التعبيرية البارزة ؛ وهي التي يمكن أن نطلق عليها « اختراق اللقطة التسجيلية » ، حيث يقدم الشاعر بِعَفْوية سردية بادهة حدثًا حسيًا صغيرًا ، تشرحه فكرة لامعة فتحيله من واقعة مطمئنة إلى مفارقة لافتة ذات نكهة شعرية خاصة ، ويلعب العنوان دورًا هامًا في موقعة هذا النموذج وتوليده ، حيث يتحاور ويعدل من دلالة الحكاية وهو يوجه القراءة . والقطعة التي نعنيها تأتي تحت عنوان « للسرقة طعم آخر » :

على السُّلّم الخلفيّ

الذي يصل الدور الثالث بحمّام السباحة

نستطيع أن نقطف بضعة أحضان

وقبلات عشوائية

بينما الدَّرَجات تكشف عن أسنانها

ساخرةً منا

نحن اللصوص الصغار

الذين نرتجف من صدى أقدامنا

وظلالنا الضخمة حين تتقابل على الحائط

فتفصلها طَفّاية الحريق .

لا بد أننا غطّينا هواء هذا المكان

بسخونة لُهاثنا

لكن نسينا أن نتخيَّل

ماذا يصنع العُشّاق الآمِنون

داخل غرف الدَّور الثالث المغلقة

في هذا الفندق .

فالقُبُلات المختلسة – وهي اسم أحد الأفلام السينمائية الشهيرة – تردنا إلى واقع هذا الصبي العشريني الذي كاد ينسينا عمره بنضج تجربته الشعرية ، وتوثق باللَّقطات التسجيلية معالم المكان ولون الوقائع ، لا تتم في بئر السلم كما كانت عند الأجيال السابقة بين أولاد الجيران ، وإنما على سلم الفندق المهجور في الاستعمال ، وهي الحافلة بالحركة ، وتلعب صور الدرجات التي تكشف عن نواجذها ، والظلال التي تتضخم فوق الحائط فتفصلها طفّاية الحريق ، ولُهاث الشبق الحار الذي يتداعى مع حرائق المكان – دورًا واضحًا في تنظيم السيناريو البسيط لقصة يومية معتادة خالية حتى الآن من توتر الحس الشعريّ . لكن خيطًا دقيقًا يتسرب إلى هذا السرد من العنوان ، حيث يؤكد لذة الاختلاس ، يتقاطع مع استدراك عَفْويّ يتجاوز اللحظة وبسطة السلم ، ليتخيل ما وراء الأبواب الآمنة من أشكال أخرى للعشق ، يفتح لفكرة تَقابُل الحالات مجالاً لاختراق التسجيل يحفل بالدلالة وينبّه هذا الحس الشعريّ بالذات في مقابل الآخرين ، بالوعي المرهف بمتعة السرقة والألم اللاذع لها في الآن ذاته .

فإذا ما تأملنا نسيج اللغة الشعرية في هذه المقطوعة – وجدناه تلقائيًا مُفْعمًا بنبض التجربة الغنية للحياة اليومية ؛ حيث يسمى الأشياء بأقرب الكلمات التي تشفّ مباشرةً عنها ؛ فحمّام السباحة ودرجات السلم وطفّاية الحريق – لا تحتاج

لتبديل ثيابها المعتادة ، وهي لذلك تشترك بالألفة والحُنُوّ النابع منها في تكوين إيقاعٍ داخليٍّ حميم لمجموعة الصور التشكيلية المتجانسة بها ، وترفض أن تلتئم في عملية رصف منظوم تحقّق بها إطارًا خارجيًا لإيقاع عَروضيٍّ عُرفيّ ، ليست بها حاجة حقيقية لاكتساب أيٍّ نوع من الموسيقى يختلف عن تلك الأنغام الناعمة التصويرية المتشكلة مع جسد العبارة الشعرية ذاتها . ببساطة شديدة نجد أنفسنا حيال شعر آخر ، يتيح لنا أن نكتشف إيقاعًا آخر غير ذلك الذي يكاد يصم آذاننا لشدة ما تعوَّدْنا رنينه .

مخيلة الأندلس
ورقة تأمُّل

كانت البداية قبل الفتح العربيِّ بزمن بعيد ، منذ أخذ الفينيقيون يجوبون مواني البحر الأبيض الشمالية ، وتركوا آثارهم في كل شُطآنِه ، كما يشهد بذلك ميناء قرطاجنة الإسبانية ، ولم يلبث أن استحال هذا المتوسط بحيرةً رومانية ، لعبت الإسكندرية فيه دور البؤرة الحضارية والثقافية ، فالتقت فيها وانتشرت منها أشعة العلم والفلسفة ، وتحدَّد الإطار الذي تدور فيه منظومة بشرية ومدنية متجانسة .

ثم كانت الأندلس ، ثمانية قرون طِوالٍ من الحضور المتوالد الخصب في الأرض الإسبانية والبرتغالية ، استمرت ممتدَّةً في عروق الموريسكيين حتى مَطْلَع القرن السابعَ عشرَ ، فأكملت قُرابةَ ثلاثين جيلاً مُوَلَّدًا يتكلم العربية ويتثقَّف فيها ويضع بيضه في حِضنها ، يُبدع في العلم والفكر والفن ، بعد أن ابتكر من جنس الإنسان نمطًا جديدًا تمتزج فيه خواصُّ الكينونة والصيرورة ، وتلتقي على صفحة وجهه باتساقٍ قَدٌّ عَيْنٌ شقراء من إقيم الباسك وخدٌّ أسيلٌ من قبائل البربر وشَفَةٌ سَمْراء من قحطان اليمن .

ابتدع هذا الإنسانُ عبر أجياله الثلاثين نموذجه المتفرِّد في الفكر والذوق والحياة ، مارس أشواقَه في تشكيل الطبيعة وصنع الحضارة ، وكتابة التاريخ الإنسانيِّ المجيد ، ربط بين الشرق والغرب ، طرح ثمراتِه المعرفيةَ والإنسانية ، وألَّف منظومة من القيم ورؤية للكون لم تستطع صراعات العقيدة ولا حروبُ المجالات الحيوية أن تطمس شيئًا جوهريًا في صميمها يمثِّل هذه النواة المشتركة للثقافتين العربية والإسبانية .

وعندما قفز هذا الإنسان منذ أربعة قرون بأجنحةِ طُموحِه وخبرته ليضع إصبعه على القارة الجديدة - نقل إليها هذه الجُرثومة المولَّدة قبل أن تذوب سفنه في دموع المحيطات وتستقر بعض أشلائه على الشاطئ العربيّ الموجع الممزَّق . وتستغرق في حُلم طويل - مازال يراودها حتى اليوم - بالعودة إلى فِرْدَوْسِها المفقود .

وإذا كان الشعر - ولعلكم أدرى به - هو القوةَ الكونية العظمى التي تستنقذ جوهر الحياة من الضياع ، وتُمسك بقلب التاريخ حتى لا يموتَ في شهقاته ، وتحفظ للإنسان فاعلية ذاكرته ، وتُبقي على معنى وجوده - فإن ميراث هذه الأجيال الثلاثين لا يؤتَمَنُ عليه سوى الشعراء ، هم الذين يقومون ببعثه ، ويستحضرون أطيافه ، ويلتقطون رسالاته ، فمهما فعل المؤرخون والمنقبون إلا أنهم يتعاملون مع رُكام من المادة الجامدة والبيانات الجافة المتكلِّسة ، أمّا الفن فهو وَحْدَهُ القادرُ على بث الحياة بحرارتها وعنفوانها ، وتَمثُّلِ الماضي بتوهُّجِه في القلب وطغيانه على الشعور ، هو القادر على اكتشاف النفس بأغوارها وإحالة التاريخ إلى نبض طاغٍ يرسُم شكل الواقع واتجاه المستقبل .

لقد تقلبت بنا وبكم ، منذ الطلاق الكنسيّ الأليم ، مواجعُ السياسة وشئون الاجتماع ، ودالت إمبراطوريات زاهرة ، وغربت عنا وعنكم الشمس ، ثم دخلنا في أوقات متباينة بوابةَ العصر الحديث ، واصطدمنا عند مَدْخَلها بدهشة ، لكن هذه الأشياء المشتركة الأصيلة التي تكمن كبنية عميقة لتجربتنا الإنسانية والحضارية تشدنا بما لا فِكاكَ منه ، شِئْنا أو أَبَيْنا .

كونوا أوربيين كما شئتم ، لكن معامل هندستكم الوراثية ستثبت في خلاياكم البيولوجية والثقافية والروحية ملايين الجينات العربية ، ومهما مررتم بمراحل عديدة من التنكُّر للأب العربيّ وقتله حينًا ، ثم اكتشافه في تضاعيف الواقع التاريخيّ للشخصية الإسبانية حينًا آخر ، ثم الولع بابتعاثه والمبالغة في التعلُّق به

آخر الأمر . على ما يمثل ذلك من صراعات أيديولوجية وحيوية ، مهما فعلتم كل ذلك – فإن هذه البنية المشتركة العميقة هي التي تُثير الرفض والقبول معًا ، وتُثبت وجودها في كلتا الحالتين .

أمّا نحن في المنطقة العربية فقد تشكَّل عقلُنا بما كتبه ابن رشد ، وصيغ وجدانُنا بما غنّاه ابن خفاجة وابن زيدون ، ولم يبقَ من قصورنا وجنّاتنا سوى حمراء غَرْناطة وجنة العريف . وأصبحت الموشحاتُ الثورةَ الكبرى لشعرنا العربيِّ العجوز ، وردت له أزجالُ ابن قزمان شبابَه وأضفت على عاميات المشرق بعضَ المشروعية الفنية .

بوسعنا أن نعدِّد آلاف العناصر المشتركة الضاربة في جذورنا الثقافية ، وأن نُشير إلى امتدادها عبر هذا الأندلس الحبيب بالتلقيح والإخصاب لعلوم عصر النهضة الأوربية وفنونها وآدابها ، وشمول ذلك لمختلِف مستويات الإبداع الملحمية والقصصية والغنائية ، لكن أعمق من هذا الإحصاء دلالةً ما تلمحونه مثلاً لديكم من استمرار فَوْرة الشعر وتَفجُّر ينابيعه في أرض الأندلس العريقة ، حيث أعطت لوركا وماتشادو وألبرتي وجيين وألكساندري وكوكبةً من حضور اليوم . كما أن ما تستقطبه قُرْطُبة وإشْبِيلية وغَرْناطة في مخيلة الإنسان العربيِّ ، وما تمثِّله في ذاكرته الشعرية – أخطرُ أثرًا وأبعد مدًى مما يتراءى للناظر .

وإذا كانت اللغة بفروعها المعرفية وحصادها الأدبيِّ هي حاملةَ جينات التواصُل ، وضامنة عناصر الالتقاء – فإن الشعر وهو صورة الروح وشكل النفس وحروف الوجدان هو المَجْلَى الذي يعكس لمحات هذا التواصُل ، ويُبلور درجات الاشتراك ، بقدر ما يَرسُم حدود التغايُر ويطبع معالم التفرُّد ، ثم يقيم من كلا الأمرين جديلةَ الحب المتدلِّية من ضفيرة التاريخ .

فإذا عُلِّقت بأطراف هذا الحب أمكن لي أن أقدم شهادتي الشخصية ، واستبطاني الخاصَّ ، لما أعتبره أبرز ملامح التوافق في المزاج والرؤية ، المنبثق من

تربة ثقافية متشاكلة ، مع الاعتراف بنثرية هذه الأفكار والتأمُّلات ، مهما كانت مصادرُها كامنةً في جذور الشعرية العربية والإسبانية معًا .

وبقدر ما تبتعد هذه الشهادة المباشرة عن البحث العلميِّ بتقنياته المنهجية - فإنها تحاول استبصار معطيات الخبرة الشخصية بالإنسان وإنتاجه وشروطه ، بثمرة الثقافة في الحس الوجدانيِّ والسلوك العمليِّ في الحياة .

وأول ما يسترعي الانتباه - إذن - في مقومات ومكونات الرؤية المتقاربة بيننا - هو هذا النزوعُ الأصيل إلى التعالي نحو المطلق « الترانسنديتالية » ، مما يجعل الإنسان العاديَّ منا يحفل كثيرًا بالدين ، والمثقَّفَ يعتدُّ به حتي وهو يثور عليه ، ويحاول صياغة شكل شخصيٍّ له ، يُرضي ضميره الجمعيَّ ، وأشواقَه للخلود ، وتجاوز الحياة المادية المحدودة .

وإذا كان جبل الثلج الثقافيُّ يختفي معظمُه تحت سطح التاريخ - فلا شك أن امتزاج العنصر الديني به وتخالفه معه ، يتجلى لدينا أكثر وأنصع مما يتمثل لدى شعوب أخرى ، تقاطعت معنا في الماضي أو الحاضر ؛ فنحن أمَّتانِ مولَعتانِ بنحت هذا التعالي في كلمات وإضفاء طابع القداسة عليها ، فإذا ما انتهت المتغيِّرات بنا إلى وقوع مفارقة حادة بين « القيمة » المتجسدة في الكلمة ، والدلالة الفعلية التي ننسبها إليها - آثرنا في جملتنا أن نقف في صف القيمة الفارغة قبل أن يُجبرنا إيقاع التطور على الاعتراف بموتها . هذا النوع الخاصُّ من المثالية اللغوية لا الفكرية ، يجعلنا نُولي أهمية قصوى لمفردات مثل « المجد » و « الشرف » حتى الآن ، بالرغم من اعترافنا التحليليِّ العقليِّ بتغير دلالاتها . أمّا الكلمات الأخرى التي ترفض الموت في وعينا الجماعيِّ ، وتتناقض مع مقتضيات عصر العلم الذي نودُّ دخوله بشروطنا الخاصة ، فبوسع كل منا أن يتذكرها نقديًا ، ويتأمَّل موقفه الفرديَّ والجماعيَّ منها على مهل .

والخاصية الثانية ، التي يروق لي أن أبرزها في هذه الشهادة ، وهي تمثِّل

بطبيعة الحال لونًا من الاعتراف المشترك تستطيعون تفنيده ، فهي تتصل بتحديد بؤرة الجذب الأساسية في اهتمام الإنسان العربيّ والإسباني ، وهي الصبغة العاطفية الحادة . وإذا اقتصرنا على مظهرها الأوّليّ المتصل بعلاقة الذكر بالأنثى وإحساسهما المشترك المؤسس للنواة البشرية الأولى - أدركنا أن المزاج العربيّ والإسبانيّ يُعطيانِ أولوية فعلية ، وعناية فائقة ، نفيًا وإثباتًا ، لهذا الطابع الغَزَليّ الحميم المسيطر عليه .

ولن أسرف عليكم في تتبُّع نماذج هذه الظاهرة الماثلة للعيان ، ويكفي أن أشير فحسب إلى أن كثيرًا من المجتمعات العربية مازالت تقيس درجة قربها أو بعدها عن النموذج الحضاريّ الأمثل ، سواء كان ماضويًا أو مستقبليًا ، بمساحة ما يتكشَّف للرجل من المرأة ، وترى ذلك جوهر ثقافتها وأخطر مشكلاتها ، في حين نجد احتفال الإسبانيّ بالحب واستغراقه في عواطفه ، واندفاعاته في سبيلها - قد جعل أوضح ترجمة للديموقراطية السياسية في الحقبة الراهنة يتبدى في الحرية الشخصية المتعلقة بهذا المحور من علاقة الرجل بالمرأة على الصعيد الاجتماعيّ .

ولا شك أن شعوب العالم تُشاركنا هذه الحيوية ، وإلا لانقرضت من على وجه الأرض ، ولكن الاختلاف بيننا المولِّد للخصوصية إنما هو في نوع الاهتمام ودرجته ، إذ لا يبعد أحدنا عن الصواب كثيرًا لو حاول كتابة « تفسير جنسيّ » للتاريخ العربيّ والإسبانيّ ، ولن يقع في أية مبالغة - مع أن هذا من طبيعته - لو جعله « تفسيرًا عاطفيًا » ؛ إذ يقع حينئذ على مصدر أساسيّ ، في الطاقة الخلاقة لشعبينا ، المنبثقة من حرارة النواة البشرية وهي ما زالت تحتفظ في وجداننا وفضائنا المعاش بأعلى قدرٍ من الأهمية والفاعلية .

أمّا الخاصية الثالثة ، فهي أكثر إشكالية ودقة ، وربما ربطها بعضنا بحالة خاصة من حالات النمو المدنيّ والحضاريّ ، واعتبرها مظهرًا لافتقارنا للنضج الضروريّ للتقدُّم ، وهي بروز الجانب الفرديّ بشكل لافت في مستويات الإنتاج العام

والثقافيّ خصوصًا .

وإذا ما أخذنا في الاعتبار عمليات تكون الصفوة القائدة فكريًا في المجتمعات المختلفة ، واعتمادها عبر المراحل التاريخية المتتالية على مبادئ الدم الأرستقراطيّ ، والثروة البرجوازية ، والكفاءة الديموقراطية – فإن الإشكالية الإسبانية والعربية معًا في هذه المسيرة ، هي ارتكازهما الواضح على غلبة الدَّور الفرديّ ، وما ينشأ عن ذلك من تصارعَ يحول في كثير من الأحيان دون استثمار الطاقة الجماعية في مشروع كلّيّ ناجح .

إذا كان المفكر والأديب الإسباني الكبير « أونامونو » قد سمَّى ظاهرة الحسد ، منذ مطلع هذا القرن بأنها « داء قوميّ إسبانيّ » يعوق انتظام المجتمع في مشروعاته النهضوية الكبرى – فإنه قد أشار بذلك إلى الجانب السلبيّ في الظاهرة فحسب ، أمّا جانبها الإيجابيّ فيتمثل على وجه التحديد في وجود « أفراد عظماء » يقومون مقام جماعات منتجة كبرى . وفي الثقافة العربية نجد القرآن يعبر عن مثل ذلك بأن « إبراهيم كان أمَّة » . فكلٌ من قادة الفكر والثقافة والفن ، لا مفرَّ من أن يعتمدوا على عبقرياتهم الشخصية ، كما أطلق عليها العقاد ، ممثِّلُ هذا النزوع الفرديّ الحادّ عندنا . ولكن مشروعاتنا الكبرى ، سياسيًا واجتماعيًا مرتبطةٌ بأفراد أيضًا ، وهنا يكمن الإشكال . ولست أدري ونحن في بداية عهدنا بالديموقراطية ، هل ستؤدي بنا إلى تذويب هذا التضخم الهائل للدور الفرديّ في المشروعات الإنتاجية العامة والثقافية الخاصة ؟ أم أننا سوف نُكيِّف هذا النظام ليسمح للصفوة منا ، أيًا كان أساسُ اختيارها ، بالدم والسلاح كما هو الآن ، أو بالرأي الحر كما نتمنى ؛ ليسمح لها باستقطاب آراء الجماعة حولها ، وتثبيت ممارستها بشرعية جديدة ؟ ومهما يكن من أمر فإن هذه الفردية قد أخذت تخضع لجدلية حديثة ، سوف تعدل بالضرورة من تجلياتها ، وإن استغرقت زمنًا طويلا في سبيل الوصول إلى حالة متوازنة جديدة ، بين الفرد والجماعة .

وتأتي الخاصية الرابعة – والأخيرة – في هذه الشهادة عن القواسم المشتركة بين الثقافتين ، ونتائجها في كيفية رؤية الإنسان لنفسه وللكون من حوله . فنجدها شديدة الارتباط النوعيّ بنا ، بوصفنا مشتغلين بالفكر الأدبيّ إبداعًا ونقدًا ، لأنها تتصل بطريقة بناء الخيال ، خاصة بالإنتاج الأدبيّ وفنون اللغة ، وأعرف مقدَّمًا ما سوف يُثيره هذا التحديد من اعتراضات ، لكننا هنا للتأمُّل والاختلاف في المقام الأول ، وبوسعنا أن نشير إلى ملمحَيْن بارزَيْن :

أولهما : الاعتماد على الصبغة البصرية المتعينة ، كترجمة عفوية للتركيبات الجديدة ، والبعد – نتيجة لذلك – عن الاستغراق التجريديّ والفلسفيّ البحت . إن هذا الملمح يضمن للشعرية الإسبانية والعربية قدرًا وفيرًا من التجسيد المتجدِّد ، والتوظيف الحيويّ للمعطيات الحسية . كما يضمن للحس الروائيّ الإسبانيّ والعربيّ أن يمتاح مادته من مستويات الواقع وتجاربه الثرية . كما أنه يجعل كفاءتنا في استثمار الوسائل الجديدة في عالم الاتصال المعتمد على الصورة الناطقة أكثر مما استطعنا التدليل المنتج عليه حتى الآن .

وثانيهما : أن خيالنا بقدر ما هو مَدين أساسًا للُّغة في تكوينه ، يعيش أسيرًا لها في نموه وانطلاقه . وقد كان من نتائج ذلك هذا الفقر الأسطوريّ الفادح في ثقافاتنا ، مقارنةً بغيرها من الثقافات المجاورة والمحاورة ، وهذا القصور البيِّن في تنمية الإمكانات الدلالية للرموز الحسية والمعنوية في معظم إنتاجنا الأدبيّ .

وإذا كان هذا الملمح الثاني هو الضريبةَ التي ندفعها ثمنًا للأول – فإن الملاحظة التي أختم بها هذه الورقة تتمثل في نقطة أساسية لا بدَّ لي من تأكيدها ؛ وهي أن ثورة الاتصال في العالم الحديث سوف تُفضي بالثوابت النسبية لعوامل التكوين الثقافيّ إلى التغير السريع المدهش ، إذ تنحو إلى تحقيق قدر متزايد من الوحدة الغالبة على التنوع والقائمة عليه أيضًا . وإيقاع التواصُل الذي لم يشهد له العالم نظيرًا من قبل سوف يجعل من تأمُّلاتنا مجرد اعتصار لذاكرة التاريخ ، وتسجيل لوعي اليوم قبيل تَواري الظِّلال المميزة في ضوء المستقبل القريب .

هذا الكتاب

إذا كانت الكفاءة الأدبية للشعوب تتمثل - أساسًا - في ثراء مخيالها ، فإن مقاربة الأشكال الأدبية المتعددة ، من شعر و سرد ، هي التي تكشف عن كنوز المعرفة الفنية ، وتصوغ من الفتات المتناثر سبيكة الوعى النقدي .

أدبيات